REVUE DE MUSICOLOGIE

TOME 67 1981 N° 2

En couverture :

Gravure sur bois de H. Burgkmair pour le *Triomphe de Maximilien Ier* (1517).

Maquette de Jean Buisson (le Carrousel, Paris).

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du
CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE
PARIS

TOME 67 1981 N° 2

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, 75002 Paris.

Président-Fondateur : Lionel de LA LAURENCIE (1861-1933).
Président : Yves GÉRARD.
Vice-Présidents : Joseph-Marc BAILBÉ et Michel HUGLO.
Sécrétaire générale : Nicole SEVESTRE.
Sécrétaire-adjointe : Hélène CHARNASSÉ.
Trésorier : Bernard GAGNEPAIN.
Trésorier-adjoint : Serge GUT.
Membres du Conseil d'Administration : Nanie BRIDGMAN, Jacques CHAILLEY, Nobert DUFOURCQ, Georges FAVRE, Jean GRIBENSKI, Marc HONEGGER, Denise LAUNAY, François LESURE, Jean MAILLARD, Claudie MARCEL-DUBOIS, Catherine MASSIP, Jean-Michel NECTOUX, Gilbert ROUGET, Jean-Michel VACCARO.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales. Tous ses membres sont invités à assister aux manifestations organisées par la Société ; ils reçoivent la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et bénéficient d'une réduction pour l'achat des *Publications*.

La cotisation est *au minimum* de 115 F par an pour les membres résidant en France comme à l'étranger, et de 3 000 F une fois versés pour les membres donateurs. Les étudiants bénéficient d'une réduction de 50 %.

Les cotisations doivent être réglées *de préférence par virement postal* (Société française de Musicologie, 2, rue Louvois, 75002 Paris, C.C.P. 627-08 Paris) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

*
* *

REVUE DE MUSICOLOGIE

Comité de rédaction : Jean GRIBENSKI rédacteur en chef, Jean-Michel NECTOUX rédacteur adjoint, Yves GÉRARD, Michel HUGLO, Gilbert ROUGET, Nicole SEVESTRE, Jean-Michel VACCARO.

RÉDACTION
Jean GRIBENSKI
117, rue Didot
75014 Paris.

LIVRES POUR COMPTES RENDUS
Jean-Michel NECTOUX
2, rue Louvois
75002 Paris.

ABONNEMENT ET VENTE :

Éditions musicales Transatlantiques, 50, rue Joseph de Maistre, 75018 Paris. Tél. : 228.21.40/41 et 228.00.46. Règlement, par chèque libellé à l'ordre des Éditions musicales Transatlantiques, chèque bancaire ou postal (CCP Paris 8287-98 Y). Prière de signaler tout *changement d'adresse*, en l'accompagnant d'un versement de 5 F.

Abonnement (un an, deux numéros), France : 115 F TTC. Étranger : 120 F ; par avion : 150 F.

Le numéro : 50 F.

L'Index général (1917-1966) est en vente au prix de 20 F.

Les anciens numéros sont disponibles (de 1917 à 1939 : Kraus Reprint, New York ; depuis 1942 : Éditions musicales transatlantiques : 45 F TTC).

TOME 67 1981 N° 2

REVUE DE MUSICOLOGIE

Sommaire

Éditorial 137

ARTICLES

Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse Catherine KINTZLER 139

Le Pelléas *de Fauré* Jean-Michel NECTOUX 169

Les chefs d'orchestre allemands à Paris entre 1894 et 1914 Joëlle CAULLIER 191

NOTES ET DOCUMENTS

Hector Berlioz et l'Association des Artistes Musiciens. Lettres et documents inédits Joël-Marie FAUQUET 211

COMPTES RENDUS : LIVRES

M. GUETTAT : *La musique classique du Maghreb* (J.-C. C. Chabrier) 237
Selected Reports in Ethnomusicology, vol. III/1-2 (M. Helffer) 240
G. BÉHAGUE : *Music in Latin America : an Introduction* (L. H. Correa de Azevedo) 243
G. DOURNON-TAURELLE et J. WRIGHT : *Les guimbardes du Musée de l'homme* (D. Perret) 244
G. HELLWIG : *Joachim Tielcke. Ein Hamburger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit* (F. Abondance) 245
A. TOLBECQUE : *L'Art du luthier* (F. Abondance) 248
M. HAINE et I. DE KEYSER : *Catalogue des Instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles* (F. Abondance) 249
Palaeographie der Musik, I/1 (M. Huglo) 250
P. F. CUTTER : *Musical Sources of the Old-Roman Mass* (M. Huglo) 251
R. HAMMERSTEIN : *Tanz und Musik des Todes* (C. Meyer) 251
M. KROMER : *De musica figurata*, éd. A. Seay (C. Meyer) 253
N. DILETSKY : *Grammaire musicale*, éd. V. Protopopov (A. Lischke) 254
Music and Aesthetics in the XVIIIth and Early-XIXth Centuries, éd. P. Le Huray et J. Day (P. Autexier) 256
F. LISZT : *Lohengrin et Tannhaüser de Richard Wagner* (S. Gut) 257
L. EŐSZE : *119 római Liszt-dokumentum* (P. Autexier) 258
B.N.U. de Strasbourg : *Collection Marie Jaëll*, éd. M. Lang (R. Delage) 261
O. et I. SCHREIBER : *Max Reger in seinen Konzerten* (J. Caullier) 262
C. DEBUSSY : *Lettres 1884-1918*, éd. F. Lesure (J.-M. Nectoux) 263
I. STRAVINSKY : *Le Sacre du printemps. Dossier de presse*, éd. F. Lesure (J.-M. Nectoux) 265
J. GERGELY : *Béla Bartók compositeur hongrois* (P. Citron) 266

COMPTES RENDUS : MUSIQUE

G. IVERSEN : *Corpus Troporum IV : Tropes de l'Agnus Dei* (M. Huglo) 267
Italian Sacred music, éd. K. v. Fischer et F. A. Gallo (U. Günther) 269
M. WAISSEL : *Tabulatura (1573)*, éd. D. Benkő (P. Autexier) 276
F. LISZT : *Années de pèlerinage*, éd. E. Herttrich (S. Gut) 277

*
* *

RENSEIGNEMENTS DESTINÉS AUX AUTEURS 279
PUBLICATIONS REÇUES 280
LES AUTEURS DE CE NUMÉRO 283
JOURNÉES D'ÉTUDES DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE 284
LISTE DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE 286

ISSN 0035-1601
© Société Française de Musicologie

ÉDITORIAL

Sauf imprévu, ce second numéro de 1981 devrait paraître à la fin de l'année ; c'est dire que grâce à la coopération de nos auteurs, des membres de notre comité de rédaction et de notre imprimeur, nous sommes parvenus à combler le retard de ces dernières années, comme nous l'avions laissé espérer dans l'éditorial du n° 2 de 1979.

Cet effort a été rude pour les finances de notre Société puisqu'il a fallu, en cette époque d'inflation écrasante des coûts de production, pourvoir aux dépenses de six numéros en deux ans (au lieu de quatre). L'action efficace de notre nouveau distributeur, les Éditions musicales transatlantiques, la remise en ordre de notre système comptable, la fidélité de nos membres et de nos abonnés ont très largement contribué à ce rétablissement, jugé indispensable.

Il nous faut maintenant poursuivre sur ce droit chemin de deux numéros annuels réguliers. Pour ce faire, il est nécessaire de pouvoir compter sur les contributions de chacun. Nous demandons instamment à nos membres et abonnés de régler leur contribution dès le début de l'année et en particulier de nous signaler rapidement leurs changements d'adresse.

L'année 1982 verra paraître, sous forme d'un double numéro de notre revue, un volume de mélanges en hommage à André Schaeffner, dont la personnalité exceptionnelle a marqué non seulement la vie de la Société de musicologie, dont il fut Vice-Président de 1948 à 1958, puis Président, de 1958 à 1968, mais aussi le monde des études musicologiques en général et ethnomusicologiques en particulier. La publication de ce double numéro devrait coïncider avec le congrès de la Société Internationale de Musicologie qui se tiendra à Strasbourg du 29 août au 3 septembre 1982. Nous invitons tous nos membres à y participer ; des formules d'inscription leur seront envoyées avec le programme du congrès.

Jean GRIBENSKI, Jean-Michel NECTOUX
septembre 1981.

A L'ATTENTION DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Tous les sociétaires sont instamment priés de bien vouloir régler sans tarder leur cotisation pour 1982 (115 F). Pour nous aider dans nos tâches de gestion, nous demandons à nos membres *résidant hors de France* de donner à leur banque un ordre de virement pour que soit directement crédité l'un des deux comptes de la Société Française de Musicologie :

– soit son *compte postal* (CCP 627-08 S, Paris) ;
– soit son *compte bancaire* (compte n° 200228-35, Banque Nationale de Paris, Agence 0982, 15, rue de Rome, 75008 Paris).

Enfin, nous rappelons que tout *changement d'adresse* doit être signalé le plus rapidement possible, obligatoirement accompagné d'un versement de 5 F.

Catherine KINTZLER

Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse

> « *...il doit être assez hardi pour se mettre au-dessus du préjugé. Il doit m'en croire et s'en croire lui-même... Tâchez de persuader cela à cette tête à doubles croches. Que son intérêt et sa gloire l'encouragent ; qu'il me promette d'être entièrement de concert avec moi.* »
>
> Voltaire à Berger, 2 fév. 1736 [1].

Personne ne doute que les relations entre Voltaire et Rameau aient été difficiles. *Samson, Pandore, La Princesse de Navarre, Le Temple de la Gloire :* à chaque fois le même scénario se répète, les duettistes se donnent la même tragi-comédie. Acte premier : le ciel est bleu, tout va bien. Acte second : le ciel se couvre, on se refroidit. Acte troisième : l'orage éclate. La pièce se termine invariablement sur les malédictions et les regrets de Voltaire. Si seulement ce « pauvre fou » de Rameau avait voulu l'écouter... Il suffit de parcourir la correspondance de Voltaire pour juger des sentiments contradictoires qui s'emparent de lui chaque fois qu'il doit travailler avec celui qu'il surnomme « Orphée-Euclide ». Admiration, agacement, exaspération, le tout mêlé d'une pointe de tendresse. Décidément, cette « tête à doubles croches » n'était pas commode.

Pourtant la seule approche psychologique semble bien légère, très insuffisante pour rendre compte des relations et de la collaboration entre Voltaire et Rameau. On rejettera également comme insuffisante l'explication consistant à ramener ces relations à une simple péripétie de la Querelle des Lullystes. Car il ne suffit pas d'évoquer un climat, ni de

---

1. VOLTAIRE, *Correspondance*, texte établi et annoté par Théodore Besterman (Paris, Gallimard, 1963), T. I, p. 654. Toutes les citations de la correspondance de Voltaire se réfèrent à cette édition ; nous nous contenterons par la suite d'indiquer seulement le tome et la page.

procéder par réduction. Il faut encore expliquer le détail, rendre compte des idées qui furent effectivement échangées, tenter ensuite une explication cohérente des projets de Voltaire aussi bien que des réticences de Rameau.

L'hypothèse proposée ici sera donc théorique : l'histoire de cette difficile collaboration peut en grande partie s'expliquer par des positions respectives différentes à propos du théâtre lyrique. On essaiera de montrer non seulement que, vers 1735, Voltaire s'était mis en tête de réformer l'opéra, mais aussi qu'il tenta de placer Rameau dans un rôle exclusif de symphoniste. Il sera alors plus aisé de comprendre pourquoi Rameau offrit à ces tentatives la résistance la plus acharnée. On pourra conclure que l'ensemble de ces positions conduit à la question — fondamentale pour l'esthétique française du XVIIIe siècle — des rapports entre la musique et le langage, dont on fournira les articulations et les variations essentielles.

L'objet précis de cette recherche est l'affaire de *Samson*. Ce ne fut pourtant pas le seul fruit du travail commun à Voltaire et à Rameau : pourquoi l'avoir privilégié ?

D'abord, la correspondance de Voltaire est beaucoup plus fournie au sujet de *Samson* qu'à propos des autres ouvrages. Ensuite, Voltaire n'a cessé de regretter l'interdiction de *Samson*, et cela pendant très longtemps : tout montre que l'affaire lui tenait à cœur. En outre, l'analyse du texte fait apparaître que *Samson* est exemplaire de ce que Voltaire se proposait; on ne peut pas en dire autant du reste de sa production pour le théâtre lyrique. A ce choix, il y a enfin une dernière raison : l'affaire de *Samson* n'a jamais été vraiment éclaircie; il y avait là une sorte de défi, de quoi piquer la curiosité du chercheur.

*
* *

I. LE DOSSIER DE *SAMSON* FAITS ET DOCUMENTS TIRÉS DE LA CORRESPONDANCE DE VOLTAIRE

L'affaire de *Samson* telle qu'elle apparaît à travers la correspondance de Voltaire se déroule en trois épisodes distincts.

1. *1732-septembre 1734 : Voltaire se fait prier.*

C'est probablement vers 1731-1732 sur la demande de La Pouplinière ou de l'un de ses proches (Thieriot peut-être), que Voltaire accepta d'écrire un livret d'opéra pour Rameau, qui jouissait déjà d'une certaine réputation de musicien savant. La première allusion de Voltaire à ce sujet date de juillet 1733; il se plaint dans une lettre à Cideville de

n'avoir pas le temps d'achever son opéra à cause du travail qu'il a entrepris sur Pascal. En fait, quand on connaît par ailleurs la fécondité et la rapidité de Voltaire, on s'aperçoit qu'il traîne et qu'il ne se met pas au travail avec beaucoup de conviction. La première d'*Hippolyte et Aricie* ne le décide pas davantage :

> « J'assistai hier à la première représentation de l'opéra d'*Aricie et d'Hippolyte*. Les paroles sont de l'abbé Pellegrin, et dignes de l'abbé Pellegrin. La musique est d'un nommé Rameau, homme qui a le malheur de savoir plus de musique que Lully. C'est un pédant en musique. Il est exact, et ennuyeux. » (2 octobre 1733). [2]

Rameau commença à s'impatienter pendant l'automne 1733. Il a dû relancer Voltaire à plusieurs reprises, à en croire la réponse qu'il reçut de ce dernier en décembre 1733 :

> « Je vous ai déjà dû convaincre mon cher Rameau que je n'ai travaillé au poème de *Samson* que pour votre réputation et votre avantage... Votre musique est admirable, mais cela même vous fait des ennemis, et des ennemis cruels. Je devrais en avoir moins que vous à proportion des talents. Cependant les miens ont poussé la calomnie jusqu'à dire qu'il y a des impiétés dans *Samson*. J'aurai de plus à essuyer les préjugés du public... Je n'ai point du tout à ce que je crois le talent des vers lyriques, c'est une harmonie particulière que j'ai peur de n'avoir point saisie. Je suis surtout incapable de faire un prologue passable... Ce sont là Monsieur les raisons qui me faisaient reculer, mais vos lettres réitérées me pressent avec tant d'insistance et vous êtes tellement persuadé qu'il y va de votre intérêt de donner votre opéra cet hiver qu'il faut bien que je vous sacrifie toutes mes répugnances. » [3]

Les raisons avancées à Rameau sont reprises et commentées dans une lettre à Berger datée du 1er février 1734 :

> « J'ai fait une grande sottise de composer un opéra ; mais l'envie de travailler avec un homme comme M. Rameau m'avait emporté. Je ne songeais qu'à son génie et je ne m'apercevais pas que le mien (si tant est que j'en aie un) n'est point du tout fait pour le genre lyrique ; aussi je lui mandais il y a quelque temps que j'aurais plutôt fait un poème épique que je n'aurais rempli des canevas. Ce n'est pas assurément que je méprise ce genre d'ouvrage. Il n'y en a aucun de méprisable ; mais c'est un talent qui je crois me manque entièrement. Peut-être qu'avec de la tranquillité d'esprit, des soins et les conseils de mes amis, je pourrai parvenir à faire quelque chose de moins indigne des talents de notre Orphée ; mais je prévois qu'il faudra remettre l'exécution de cet opéra à l'hiver prochain. » [4]

---

2. *Ibid.*, T. I, p. 427.
3. *Ibid.*, T. I, p. 446.
4. *Ibid.*, T. I, p. 451.

Le travail n'avance pas plus vite malgré les insistances de Rameau, que Voltaire s'emploie à calmer le 15 avril 1734, lui expliquant qu'il a été retardé par le mariage du duc de Richelieu. En réalité, Voltaire a toujours autre chose à faire et *Samson* passe après. Enfin, il se décide à terminer son travail, et de très mauvaise grâce comme en témoigne cette lettre à d'Argental, de septembre 1734 :

> « J'avais, ô adorable ami, entièrement abandonné mon héros à mâchoire d'âne, sur le peu de cas que vous faites de cet Hercule grossier, et du bizarre poème qui porte son nom. Mais Rameau crie, Rameau dit que je lui coupe la gorge, que je le traite en philistin, que si l'abbé Pellegrin avait fait un *Samson* pour lui, il n'en démordrait pas ; il veut qu'on le joue ; il me demande un prologue... Allons donc ; je vais faire le petit Pellegrin, et mettre l'éternel sur le théâtre de l'opéra, et nous aurons de beaux psaumes pour ariettes. » [5]

Pourquoi tant de réticences et de mauvaise volonté ? Voltaire avance successivement deux arguments. En premier lieu, son peu d'enthousiasme pour la musique de Rameau qui lui semble tout d'abord « ennuyeuse ». Sur ce point, Voltaire ne s'écarte pas de l'opinion commune qui, en 1733, présentait Rameau comme un novateur dont la musique est compliquée et inaudible. C'est pourquoi on pourrait être tenté de réduire la froideur de ces premières relations à une péripétie de la querelle que les Lullystes, conservateurs, ont faite à Rameau à cette époque. Mais cette hypothèse ne tient pas, parce que Voltaire revint très vite sur son premier sentiment et reconnut en Rameau un musicien de génie. Que Voltaire ait suivi, là aussi, le retournement d'opinion provoqué par *Hippolyte et Aricie,* c'est fort possible – et cela ne le grandit pas. Toujours est-il que c'est ainsi. Par ailleurs, Voltaire avance que le genre lyrique ne lui convient pas et qu'il ne se sent « aucun talent » à cet effet. Il est vrai que la perspective de « faire le Pellegrin » n'avait rien d'enthousiasmant. Mais surtout la réticence de Voltaire vient du dégoût, de la lassitude qu'il ressent devant le théâtre lyrique français qu'il considère à cette époque, tel qu'il est, c'est-à-dire tel que Lully et Quinault l'ont fixé. C'est bien l'idée de composer un opéra français conventionnel avec son prologue interminable et ses récitatifs qui le décourage. Sur ce point, Voltaire n'a jamais varié, qui a toujours envisagé l'opéra français comme un genre insipide, ainsi qu'il devait le déclarer dix ans plus tard à d'Argental, le 28 avril 1744 :

> « Quoi ! faudra-t-il que l'opéra soit toujours fade et la comédie toujours larmoyante ? et l'histoire un chaos de faits mal digérés, une gazette de marches et de contre-marches ? Je veux mettre ordre à tout cela avant de mourir. » [6]

---

5. *Ibid.,* T. I, p. 494.
6. *Ibid.,* T. II, p. 762.

Mais, en 1734, Voltaire est encore loin de vouloir « mettre ordre à cela », du moins en ce qui touche l'opéra. Il va donc se mettre en rechignant à un travail qui lui apparaît comme une corvée.

2. *Janvier-octobre 1735 : Voltaire change d'avis.*

Le ton change brusquement à partir de 1735. Il semble tout d'abord que Voltaire tente de « récupérer » Rameau, qui devait en avoir par-dessus la tête d'attendre aussi longtemps :

> « Vous voyez sans doute M. Rameau. Je vous supplie de l'assurer qu'il n'a point d'ami ni d'admirateur plus zélé que moi et que si dans ma solitude et dans ma vie philosophique je retrouve quelque étincelle de génie, ce sera pour le mettre avec le sien. » (A Berger, 1er janvier 1735). [7]

Puis surviennent les premières représentations des *Indes galantes* (23 août 1735). Voltaire en demande des nouvelles plusieurs fois à ses correspondants. D'ailleurs, il s'attend à un succès :

> « Je crois que la profusion de ses doubles croches peut révolter les lullistes. Mais à la longue il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu'elle sera plus savante. Les oreilles se forment petit à petit. » (A Thieriot, 11 septembre 1735). [8]

Un mois plus tard, Voltaire écrit au même Thieriot :

> « Je suis bien aise d'avoir deviné que la musique de Rameau ne pouvait jamais tomber... Si je croyais qu'on pût représenter le *Samson*, je le travaillerais encore; mais il faut s'attendre que le poème sera aussi extraordinaire dans son genre que la musique de notre ami l'est dans le sien. » (13 octobre 1735). [9]

Voltaire veut donc se remettre au travail sérieusement et n'hésite pas à faire les propositions les plus dociles et les plus avantageuses par Thieriot qui, familier du salon de La Pouplinière, devait jouer le rôle d'intermédiaire entre Voltaire et Rameau :

> « Si ceux qui sont à la tête des spectacles aiment assez les beaux-arts pour protéger notre grand musicien Rameau, il faudra qu'il donne son *Samson*. Je lui ferai tous les vers qu'il y voudra. Mais il aurait besoin d'un peu de protection... Nous avons besoin d'un examinateur raisonnable, mais surtout que Rameau ne s'effarouche point des critiques. La tragédie de *Samson* doit être singulière et d'un goût tout nouveau comme sa musique. Qu'il n'écoute point les censeurs. Savez-vous bien que M. de

---

7. *Ibid.*, T. I, p. 515.
8. *Ibid.*, T. I, p. 575.
9. *Ibid.*, T. I, p. 589.

Richelieu a trouvé sa musique détestable ? » (A. Thieriot, 3 novembre 1735). [10]

Il est certain que le succès des *Indes galantes* n'est pas étranger à un tel revirement : on a déjà vu Voltaire prêter attention au succès d'*Hippolyte* deux ans plus tôt. Mais ce n'est pas seulement le succès qui plaide en faveur de Rameau, c'est avant tout sa musique, que Voltaire apprécie de plus en plus. « Les oreilles se forment petit à petit » : après tout, pourquoi les oreilles de Voltaire auraient-elles été plus expertes que d'autres ? En tout état de cause, au début de l'hiver 1735, Rameau s'est imposé autant par sa réputation que par son talent. Plus de doute possible à présent : aux yeux de Voltaire, il est de toute nécessité de terminer pour lui ce *Samson* esquissé, puis abandonné.

3. *Novembre 1735 - mars 1736 : Voltaire travaille, Rameau résiste.*

Aussi, c'est avec empressement que Voltaire reprend le projet et avance des propositions :

> « Quand Orphée-Rameau voudra, je serai à son service. Je lui ferai airs et récits comme sa muse l'ordonnera. Le bon de l'affaire, c'est qu'il n'a pas seulement les paroles telles que je les ai faites [Voltaire cite un menuet]. Il y a 20 canevas que je crois qu'il a perdus et moi aussi. » (A Thieriot, 25 novembre 1735). [11]

Il envoie des vers à Rameau, et répète pendant un bon mois qu'il se pliera à tous ses désirs :

> « Je n'ai point de copie de ces vers pour Orphée-Rameau ; mais je me souviens de l'idée, et quand j'aurai plus de santé et de loisir, je ferai ce qu'il voudra. Il a bien raison de croire que *Samson* est le chef-d'œuvre de sa musique, et quand il voudra le donner, il me trouvera toujours prêt à quitter tout pour rimer ses doubles croches. » (A Berger, 22 décembre 1735). [12]

Il semble que l'empressement de Voltaire ait porté ses fruits, car le travail reprend. On s'aperçoit à la lecture des deux lettres qui viennent d'être citées que Voltaire recommence *Samson* pour ainsi dire à zéro : l'ancien travail est abandonné. A partir du 25 décembre 1735, le poète envoie à ses correspondants des commentaires assez étoffés sur l'état de son travail. Voici d'abord un extrait de la lettre à Thieriot du 25 décembre 1735. Il s'agit ici plus d'un projet que d'un commentaire au sujet d'un travail déjà accompli. On peut considérer ce passage comme

---

10. *Ibid.*, T. I, p. 594.
11. *Ibid.*, T. I, p. 600-601.
12. *Ibid.*, T. I, p. 623.

une sorte de programme, de déclaration d'intentions. On est en tout cas très loin de la lassitude qui freinait Voltaire un an auparavant :

> « Je veux que ma Dalila chante de beaux airs où le goût français soit fondu dans le goût italien. Voilà tout l'intérêt que je connais dans un opéra. Un beau spectacle bien varié, des fêtes brillantes, beaucoup d'airs, peu de récitatifs, des actes courts, c'est là ce qui me plaît...
> Je veux que le *Samson* soit dans un goût nouveau, rien qu'une scène de récitatif à chaque acte, point de confident, point de verbiage. Est-ce que vous n'êtes point las de ce chant uniforme et de ces *eu* perpétuels qui terminent avec une monotonie d'antiphonaire nos syllabes féminines ? C'est un poison froid qui tue notre récitatif. » [13]

Dès le mois de janvier 1736, apparaissent deux éléments nouveaux. D'abord, Voltaire est passé des projets à la réalisation effective, et son travail l'intéresse vivement. Ensuite il est évident que Rameau, soutenu et conseillé par le cercle de La Pouplinière, ne suit pas du tout : l'orage commence à gronder. Il y a là une résistance que Voltaire s'emploie à faire fléchir, en vain d'ailleurs. Voici trois extraits de lettres écrites à peu près à quinze jours d'intervalle où tous ces points apparaissent très clairement :

A Thieriot, 13 janvier 1736 :

> « Je compte vous envoyer dans quelque temps la copie de *Samson*. Je persiste jusqu'à nouvel ordre dans l'opinion qu'il faut dans nos opéras servir un peu plus la musique et éviter les longueurs du récitatif. Il n'y en aura presque point dans *Samson*, et je crois que le génie d'Orphée-Rameau y sera plus à son aise. » [14]

Au même, 2 février 1736 :

> « ...j'ai travaillé à *Samson* dès que j'ai su que nous avions gagné la bataille au Pérou [15], mais il faut que Rameau me seconde, et qu'il ne se laisse point assommer par toutes les mâchoires d'âne qui lui parlent. Peut-être que mon dernier succès lui donnera quelque confiance en moi. J'ai examiné la chose très mûrement. Je ne veux point donner dans les lieux communs... Cet opéra, rempli de spectacle, de majesté et de terreur ne doit admettre l'amour que comme un divertissement. Chaque chose a son caractère propre. En un mot je vous conjure de me laisser faire de *Samson* une tragédie dans le goût de l'antiquité.
> Je réponds à M. Rameau du plus grand succès s'il veut joindre à sa belle musique quelques airs dans un goût italien mitigé. Qu'il réconcilie l'Italie et la France. Encouragez-le je vous prie à ne pas laisser inutile une musique si admirable. Je vous enverrai incessamment l'opéra tel qu'il est.

---

13. *Ibid.*, T. I, p. 625.
14. *Ibid.*, T. I, p. 637.
15. Voltaire fait allusion au succès de sa pièce *Alzire*.

Je suis comme un homme qui a des procès à tous les tribunaux. Vous êtes mon avocat, Pollion [16] est mon juge, tâchez de faire gagner ma cause auprès de lui. » [17]

A Berger, 2 février 1736 :

« Je souhaiterais que l'indulgence avec laquelle cet ouvrage [*Alzire*] vient d'être reçu pût encourager notre grand musicien Rameau à reprendre en moi quelque confiance et à achever son opéra de *Samson* sur le plan que je me suis toujours proposé. J'avais travaillé uniquement pour lui. Je ne m'étais écarté de la route ordinaire dans le poème que parce qu'il s'en écarte dans sa musique. J'ai cru qu'il était temps d'ouvrir une carrière nouvelle à l'opéra. Comme sur la scène tragique les beautés de Quinault et de Lully sont devenues des lieux communs, il y aura peu de gens assez hardis pour conseiller à M. Rameau de faire de la musique pour un opéra dont les deux premiers actes sont sans amour ; mais il doit être assez hardi pour se mettre au-dessus du préjugé. Il doit m'en croire et s'en croire lui-même... Tâchez de persuader cela à cette tête à doubles-croches. Que son intérêt et sa gloire l'encouragent ; qu'il me promette d'être entièrement de concert avec moi ; surtout qu'il n'use pas sa musique en la faisant jouer de maison en maison ; qu'il orne de beautés nouvelles les morceaux que je lui ai faits. Je lui enverrai la pièce quand il le voudra, M. de Fontenelle en sera l'examinateur. » [18]

Voltaire ne recule devant rien pour séduire Rameau ; il rappelle avec insistance le succès d'*Alzire* et surtout il obtient le concours de Fontenelle. Les conseilleurs du salon de La Pouplinière ne pouvaient rien contre des arguments aussi alléchants ; fallait-il que Rameau soit obstiné pour y résister...

---

16. Pollion est un surnom que Voltaire donnait dans sa correspondance à Alexandre Le Riche de la Pouplinière. La Pouplinière et son entourage ont-ils pu dissuader Rameau de travailler avec Voltaire ? C'est une hypothèse que nous écartons également bien que le salon de La Pouplinière fût assez prévenu contre Voltaire à cette époque.

Tout d'abord, on pouvait difficilement mettre en doute, même en 1735, la bonne réputation de Voltaire en tant qu'auteur dramatique ; Voltaire use d'ailleurs largement de cet avantage en rappelant ses succès au théâtre. Ensuite, l'entourage de La Pouplinière n'a jamais contrecarré la collaboration entre Voltaire et Rameau après *Samson*. Cette pièce ayant été, de fait, un échec, l'opposition aurait dû être beaucoup plus influente après cette expérience. Enfin, l'indépendance d'esprit dont Rameau a fait preuve toute sa vie permet de penser qu'il ne se soumettait pas volontiers à de simples « influences », et l'un des objets de cet article est précisément de montrer comment il résista aux idées de Voltaire lui-même.

Sur La Pouplinière, Cf. G. CUCUEL, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle* (Paris, 1913).

17. VOLTAIRE, *Correspondance*, T. I, p. 652-653.

18. *Ibid.*, T. I, p. 653-654.

Deux lettres adressées à Thieriot les 6 et 10 février 1736 montrent qu'à cette date le poème est terminé :

> « Je ferai tenir par la première occasion l'opéra de *Samson*; je viens de le lire avec Mme du Châtelet et nous sommes convenus l'un et l'autre que l'amour dans les deux premiers actes ferait l'effet d'une flûte au milieu des tambours et des trompettes. Il sera beau que deux actes se soutiennent sans jargon d'amourette dans le temple de Quinault... De plus les deux premiers actes seront très courts, et la terreur théâtrale qui y règne sera pour la galanterie des deux actes suivants ce qu'une tempête est à l'égard d'un jour doux qui la suit. Encouragez donc notre Rameau à déployer avec confiance toute la hardiesse de sa musique. » [19]
>
> « Plus j'y pense, plus je crois que cet opéra tel qu'il est peut fournir la musique la plus neuve, et le spectacle le plus brillant. Il me semble que Dalila n'est pas froide et que Samson intéresse. Je me flatte au moins d'avoir mis partout le musicien assez à son aise. C'est le seul mérite dont je suis jaloux. Prêtez donc je vous en prie à ce nouveau genre d'opéra, et disons avec Horace, *o imitatores servum pecus.* » [20]

On voit pourtant que les résistances de Rameau ne sont toujours pas vaincues. Bien plus : au même moment, le 9 février 1736 exactement, Voltaire parle à Thieriot de négociations avec Rameau qu'il lui aurait confiées. Il faut croire que l'affaire n'était pas dans une bonne voie puisqu'il n'était même plus question de contacts directs entre le poète et le musicien. Aucun élément nouveau n'intervient pendant plus d'un mois et, le 16 mars 1736, Voltaire se plaint d'avoir été abandonné par Rameau :

> « Rameau s'est marié avec Montcrif. Suis-je au vieux sérail ? *Samson* est-il abandonné ? Non qu'il ne l'abandonne pas, cette forme singulière d'opéra fera sa fortune et sa gloire. » [21]

C'est alors que l'interdiction de *Samson* [22] dénoue en fait la crise, mais

---

19. *Ibid.*, T. I, p. 656.
20. *Ibid.*, T. I, p. 663.
21. *Ibid.*, T. I, p. 688.
22. L'exécution de *Samson* fut empêchée par une cabale, entre Pâques et l'été de 1736. Dans l'avertissement qui précède la pièce, voici ce qu'écrit Voltaire à ce sujet : « M. Rameau, le plus grand musicien de France, mit cet opéra en musique vers l'an 1732. On était prêt à le jouer, lorsque la même cabale qui depuis fit suspendre les représentations de *Mahomet ou le Fanatisme* empêcha qu'on ne représentât l'opéra de *Samson;* et tandis qu'on permettait que ce sujet parût sur le théâtre de la Comédie italienne, et que Samson y fît des miracles conjointement avec Arlequin, on ne permit pas que ce même sujet fût ennobli sur le théâtre de l'Académie de Musique ».

Dans l'édition de 1825 (Baudouin, Paris), une note de Louis Du Bois indique que Voltaire fait allusion au *Samson* de Riccoboni de 1717 qui fut repris en 1730. On peut remarquer que, dans cet avertissement, Voltaire présente *Samson*

sans y mettre vraiment un point final car Voltaire revient à plusieurs reprises sur la question pour exprimer des regrets, et cela pendant plus d'un an. Nous nous contenterons, pour clore ce dossier, de citer la lettre à Thieriot du 6 décembre 1737 dans laquelle Voltaire donne son sentiment sur *Castor et Pollux,* et où on aperçoit très nettement combien *Samson* lui tenait à cœur :

> « ...je trouve dans *Castor et Pollux* des traits charmants. Le tout ensemble n'est peut-être pas bien tissu. Il y manque le *molle et amoenum,* et même il y manque l'intérêt. Mais après tout je vous avoue que j'aimerais mieux avoir fait une demi-douzaine de petits morceaux qui sont épars dans cette pièce qu'un de ces opéras insipides et uniformes. Je trouve encore que les vers n'en sont pas toujours bien lyriques, et je crois que le récitatif a dû beaucoup coûter à notre grand Rameau. Je ne songe point à sa musique que je n'aie de tendres retours pour *Samson.* Est-ce qu'on n'entendra jamais à l'opéra
>
> Profonds abîmes de la terre
> Enfer ouvre-toi, etc...
>
> Mais ne pensons plus aux vanités du monde. » [23]

L'histoire de cette première collaboration se termine donc par un échec, apparemment dû à l'interdiction de la pièce. En réalité, il s'agit d'un échec beaucoup plus profond, issu de l'incompatibilité entre la position de Voltaire et celle de Rameau au sujet de l'opéra comme genre. Au fond, toutes ces péripéties sont extrêmement faciles à résumer d'un point de vue théorique. Tant que Voltaire ne pense pas à modifier quoi que ce soit du genre lyrique français, il s'ennuie et fait traîner les choses en longueur. En revanche, Rameau travaille de bonne grâce et se montre assez pressé. Mais dès que Voltaire se met à innover et se permet de déranger les cadres auxquels Rameau est attaché, la situation s'inverse complètement : Voltaire travaille avec plaisir, et Rameau résiste.

Il reste donc à élucider deux questions. La première : quelles sont les innovations proposées par Voltaire ? s'agit-il d'un projet de réforme de l'opéra ? La seconde : pourquoi Rameau les a-t-il tant combattues ? quel enjeu se disputait à travers cette tenace opposition ?

II. LES INNOVATIONS DE VOLTAIRE LE PROJET DE RÉFORME DU THÉÂTRE LYRIQUE

Pour soutenir la thèse de l'existence, vers 1735, d'un projet de réforme du théâtre lyrique chez Voltaire, on s'appuiera sur deux ensembles d'éléments.

---

comme une œuvre achevée dès 1732. Effectivement, on peut penser que Rameau avait composé la musique assez rapidement, mais Voltaire néglige de préciser que la version définitive de son poème fut beaucoup plus tardive.

23. VOLTAIRE, *Correspondance,* T. I, p. 951.

1. *Répertoire et analyse thématique des idées contenues dans la correspondance de Voltaire. Théâtre dramatique et théâtre lyrique.*

Le premier ensemble d'éléments est constitué par l'analyse des textes tirés de la correspondance de Voltaire, dont la plus large partie vient d'être citée au dossier. C'est en effet au moment où Voltaire se met résolument à travailler *Samson* que le projet apparaît. Il semble même que le poète n'ait réussi à travailler de façon suivie et intéressée qu'en prenant l'affaire à cœur, en s'appropriant pour ainsi dire la question. On l'a vu, cela ne se produit qu'à partir de l'automne de 1735. Que Voltaire ait par la suite présenté *Samson* comme une œuvre plus précoce ne change rien à l'affaire. Nous avons pu suivre dans le détail ses hésitations puis son enthousiasme à l'idée de composer une œuvre lyrique destinée à Rameau. Ce qui frappe avant tout, quand on compare les deux épisodes principaux, c'est le contraste entre le vide thématique caractérisant la première période, celle où Voltaire se résigne à « faire le petit Pellegrin », et l'abondance d'idées accompagnant la seconde période, pendant laquelle Voltaire tente en vain d'amener Rameau sur ses positions.

Quelles sont donc les idées apparues durant l'hiver de 1735, et auxquelles Voltaire tenait tant ? En voici un relevé qui respecte leur ordre d'apparition au cours de la correspondance, ce qui explique certaines répétitions :

1) *Samson* doit être d'un goût nouveau, comme la musique de Rameau.

2) Il doit y avoir mélange entre le goût français et le goût italien dans les Airs.

3) Résumé de l'intérêt d'un opéra : spectacle varié, fêtes brillantes, beaucoup de musique et d'airs, peu de récitatif, des actes courts.

4) Pas de « verbiage ». Une seule scène de récitatif à chaque acte.

5) Éviter le plus possible le récitatif. Servir beaucoup la musique : ainsi le génie de Rameau sera mis en valeur.

6) Éviter les « lieux communs ». Beaucoup de spectacle, de la majesté et de la terreur. L'intrigue amoureuse est secondaire.

7) Rameau doit réconcilier l'Italie et la France.

8) « J'ai cru qu'il était temps d'ouvrir une carrière nouvelle à l'opéra. »

9) Ne plus tomber dans les lieux communs (Lully-Quinault). Rôle secondaire de l'intrigue amoureuse.

10) La structure dramatique doit être contrastée.

11) Bilan, une fois *Samson* terminé : c'est un spectacle brillant ; les personnages ont de la vraisemblance ; le musicien y est à son aise ; c'est un genre nouveau.

Il est aisé d'obtenir une classification des thèmes énumérés en deux catégories d'idées distinctes : idées dramatiques et idées musicales.

a) Une série d'idées dramatiques d'abord, qui touchent la structure

du poème et la nature de la représentation. Le thème dominant est de s'écarter de ce que Voltaire appelle les « lieux communs », tout en conservant certains traits caractéristiques de l'opéra français.

Voltaire rejette la longueur et l'inutilité dramatique : « point de confident, point de verbiage ». Il faut rappeler à ce sujet les plaintes de Voltaire à l'idée de devoir composer un Prologue. Enfin, il écarte aussi la froideur, ou du moins une certaine invraisemblance des personnages. Samson et Dalila doivent « intéresser », cela signifie que le spectateur doit pouvoir s'identifier aux personnages afin que le ressort dramatique puisse jouer.

Voltaire retient, avec beaucoup d'insistance d'ailleurs, le spectacle, un spectacle « brillant », et les fêtes. On peut en conclure qu'il reste très attaché à la conception « merveilleuse » de l'opéra français pour laquelle il n'y a pas de théâtre lyrique sans spectacle pour les yeux et pour les oreilles, sans mise en place d'artifices raffinés et coûteux. Voilà un aspect qui ne pouvait certainement pas déplaire à Rameau. Une telle fidélité au côté mécaniste du genre lyrique français est d'autant plus intéressante, venant d'un auteur spécialisé dans le théâtre. En tant que dramaturge, Voltaire avait sans doute dû se poser la question de la distinction entre le théâtre dramatique et le théâtre lyrique. Sa réponse est la suivante : le théâtre dramatique doit émouvoir ; le théâtre lyrique doit à la fois émouvoir et éblouir par le spectacle. La réponse voltairienne à la question de la finalité du théâtre lyrique ne se confond donc pas avec la réponse classique, ni avec la réponse de type rousseauiste dont Gluck devait s'inspirer quelques années plus tard.

Voici un schéma sommaire qui permet de situer les principales positions théoriques à ce sujet au cours du XVIIIe siècle :

Finalité essentielle du théâtre lyrique

Réponse classique (Batteux)	Réponse voltairienne	Réponse préromantique (Rousseau)
– émerveiller par des moyens musicaux et scéniques (artifices et machines) (≠ seul le théâtre dramatique peut émouvoir)	– émouvoir par des moyens dramatiques – émerveiller par des moyens musicaux et scéniques	– émouvoir par des moyens musicaux

b) Vient ensuite une série d'idées au sujet de la musique, qui indique assez nettement l'image que Voltaire se faisait du rôle de Rameau et de son originalité. La position de Voltaire s'organise en la matière autour de deux points essentiels : concilier le goût français et le goût italien

d'une part, réduire la place du récitatif afin de « mettre le musicien à son aise », d'autre part.

Le premier de ces thèmes n'est guère original à l'époque, surtout si on se place dans la perspective des années 1730 durant lesquelles Rameau dut essuyer un grand nombre d'accusations d'« italianisme » de la part des Lullystes. La musique de Rameau apparaissait en effet comme une nouveauté, et il est exact que l'influence italienne n'en est pas absente, loin de là. La proposition de « goût italien mitigé », ou celle de « réconcilier l'Italie et la France » avancée par Voltaire est donc parfaitement compréhensible si on veut bien être attentif à la chronologie, alors que vingt ans plus tard, en pleine Querelle des Bouffons, elle eût été une véritable provocation.

En revanche l'idée de réduire le récitatif afin, comme le prétend Voltaire, de « mieux servir le musicien » demande à être expliquée davantage et peut servir à éclairer un aspect ignoré des tensions entre Voltaire et Rameau.

Et d'abord, que veut dire Voltaire par les expressions « mieux servir la musique », « mettre le musicien plus à son aise ? Chaque fois qu'il avance cette idée, il prend bien soin de préciser qu'il pense, non pas à la musique en général, mais à celle de Rameau en particulier, non pas aux musiciens dans leur ensemble, mais au compositeur particulier qu'est Jean-Philippe Rameau. C'est donc l'idée que Voltaire se fait, la représentation qu'il a du génie propre de Rameau qui inspire une telle proposition. De même que l'ensemble de ses contemporains, Voltaire a été saisi et pour ainsi dire mis en état de choc par l'audace harmonique de Rameau. Ce sont les passages orchestraux et la musique chorale qui l'ont surtout frappé dans ce qu'il a entendu. Et il est vrai que Rameau s'est d'abord imposé dans ce domaine, et qu'il a étonné ses contemporains par la richesse et la variété de ce qu'on peut appeler sa musique symphonique. Cela lui valut à la fois les louanges et les critiques les plus vives. Qu'on se rappelle à cet égard la réflexion de Campra au sujet d'*Hippolyte* : « il y a assez de musique dans cet opéra pour en faire dix ».

Voltaire s'appuie donc sur une image très précise du musicien Rameau : il s'agit à ses yeux d'un symphoniste, harmoniste de génie. Le « mettre à son aise », par conséquent, consistera à lui offrir un maximum d'occasions pour déployer la richesse de sa musique instrumentale et chorale. La confirmation de l'image d'un Rameau « musicien pur » dans l'esprit de Voltaire est donnée dans une lettre plus tardive (juillet 1744) adressée à d'Argental dans laquelle Voltaire suggère de « réserver Rameau » pour des ouvrages tout en musique [24]. Le point de vue de Voltaire devient alors parfaitement intelligible : il veut faire un opéra à la mesure du « Rameau idéal » dont il a l'image, et qui satisfasse en même temps les exigences dramatiques que nous venons d'étudier. Nous

---

24. *Ibid.*, T. II, p. 788.

aurons l'occasion de revenir sur l'image du Rameau idéal vu par Voltaire, et de voir que cette image ne pouvait pas être en accord avec celle du Rameau idéal... vu par Rameau.

Nous sommes à présent en mesure de construire la définition du « genre lyrique nouveau » que Voltaire se proposait de réaliser à travers *Samson*. Un tel opéra aurait eu les propriétés suivantes :

1° Brièveté ; contraste ; vraisemblance psychologique.

2° Beaucoup de spectacle (jeux, danses) et d'effets scéniques.

3° Peu de récitatif ; beaucoup d'airs ; encore plus de musique instrumentale et chorale.

2. *Analyse du texte de Samson.*

Il convient à présent d'examiner le second ensemble d'éléments, c'est-à-dire le texte de *Samson* tel que Voltaire l'a publié, et de nous demander si la réalisation effective correspond bien à la définition théorique qui vient d'être dégagée.

On peut dire que la lecture de *Samson* réserve d'agréables surprises. Comparé à l'ordinaire de la production lyrique de l'époque, comparé même aux autres livrets écrits par Voltaire, *Samson* apparaît comme un ouvrage d'une très bonne tenue. Cela ne fait d'ailleurs que renforcer la question qu'il faudra aborder à l'issue de la présente analyse : pourquoi Rameau fit-il tant de difficultés devant un livret qui dépassait largement les textes sur lesquels il avait l'habitude de travailler ?

Voici d'abord un bref résumé de l'ouvrage [25] :

— *Prologue.* Bacchus et Hercule rendent hommage à la Volupté. La Vertu survient et présente Samson comme un héros déchiré entre l'Amour et la Vertu.

— *Acte I* (Les bords du fleuve Adonis). Les Israélites déplorent leur captivité (chœur). Le Grand Prêtre des Idoles leur demande d'abandonner leur Dieu (chœur « nous méprisons vos dieux »). Samson entre et renverse les autels (Air « Tombez dieux ennemis »). Il appelle ses compagnons à la révolte (1er Air « Peuple éveille-toi », 2e Air « Liberté ! »).

— *Acte II* (Le péristyle du Palais royal). Un philistin annonce au Roi que Samson a libéré les Israélites et avance vers le Palais. Samson arrive et s'annonce comme envoyé de Dieu. Le Roi lui demande des preuves. Samson fait jaillir des fontaines et fait tomber la foudre (chœur). Le Roi demande un délai afin de consulter ses dieux. Les Hébreux célèbrent la victoire (chœur).

— *Acte III* (Un bocage). Le Roi demande aide aux dieux. Réponse de l'oracle : seul l'amour pourra fléchir Samson. Dalila sera chargée de séduire Samson (chœur des filles de Gaza). Samson arrive pour combattre, « on entend

25. Éditions de *Samson* consultées :

— VOLTAIRE, *Œuvres complètes* (Kehl, de l'imprimerie de la Société littéraire typographique, 1784-1789), T. 9.

— VOLTAIRE, *Œuvres complètes* avec des remarques et des notes historiques, scientifiques et littéraires. Théâtre (Paris, Baudouin, 1825-1833), T. 10.

une harmonie », il s'endort. Dalila entre (chœur « enchaînons de fleurs ce héros terrible »). Samson s'éveille, scène de séduction (cantatille). Les Hébreux appellent Samson, Dalila essaie en vain de le retenir. Restée seule, elle se rend compte qu'elle aime Samson (air « répétez à jamais, je l'aime »).

– *Acte IV.* Le Grand Prêtre ordonne à Dalila de découvrir le secret de Samson. Dalila implore le secours de l'Amour (« secourez-moi »). Elle propose le mariage à Samson. Apparition du Temple de Vénus (Air à l'amour). Samson accepte. Dalila finit par lui extorquer son secret. Le tonnerre se fait entendre (Air « J'ai trahi »). Les Philistins s'emparent de Samson. Dalila, désespérée, maudit les dieux et s'apprête à rejoindre Samson dans la mort.

– *Acte V.* Dans sa prison, Samson réclame son châtiment (Air « profonds abîmes »). Les Hébreux lui apprennent la mort de Dalila. Samson implore le pardon de Dieu. Le Roi se moque de lui et blasphème. Samson feint alors d'avoir à lui faire certaines révélations. Après avoir fait sortir les Hébreux du Temple et s'être assuré que le Roi est entouré de ses guerriers, il ébranle les colonnes. Le rideau tombe sur la chute du Temple.

Dans la courte Préface qui précède *Samson,* Voltaire avertit le lecteur : « On publie ce poème dénué de son plus grand charme ; et on le donne seulement comme l'esquisse d'un genre extraordinaire ». Effectivement, la lecture de *Samson* révèle certaines nouveautés, et on peut s'en rendre compte même en consultant le bref résumé ci-dessus, bien que celui-ci ne renferme pas l'énumération complète de la structure musicale. Aussi bien sur le plan dramatique que sur celui de la technique proprement dite de l'opéra, Voltaire a bien accompli, comme il se le proposait, une sorte de compromis entre des éléments propres au goût français d'une part, et des éléments qui lui sont étrangers, ou qui sont inspirés du goût italien, d'autre part.

Du point de vue dramatique et théâtral d'abord, Voltaire fait une concession en maintenant l'existence d'un Prologue, mais il réduit ce Prologue le plus possible. La très grande importance du spectacle pur et de la machinerie (jeux d'eau, embrasements, tonnerre, chute du temple) montre à quel point il est resté fidèle au goût de l'âge classique pour les artifices et le merveilleux : de tels ingrédients, encore fréquents dans l'opéra italien, étaient absolument obligés dans le genre lyrique français. En revanche, il introduit des éléments étrangers à ce genre et beaucoup plus proches d'un goût italianisant : une structure dramatique très serrée, faite de tensions et de relâchements ; des personnages assez nuancés. Enfin, il s'agit d'une tragédie héroïque, certes, mais dont la durée et l'ampleur sont extrêmement réduites si on la compare aux oeuvres conventionnelles du même type qui étaient courantes en France.

Si on examine à présent le côté musical et lyrique de *Samson,* le compromis apparaît tout aussi clairement. L'abondance des chœurs (il y en a un presque à chaque scène) ainsi que les très nombreuses occasions de ballets, de divertissements et d'intermèdes orchestraux (mouvements de foule, scènes pastorales, combats, scènes rituelles, scènes merveilleu-

ses) satisfont une caractéristique bien connue du goût français. Mais Voltaire, parallèlement, a introduit de nombreuses entorses à ce goût et des emprunts à l'esthétique italienne : restriction du récitatif, nombreux airs *da capo*. En outre, la fin de *Samson*, sur un point dramatiquement fort interdisant le traditionnel divertissement final, aurait dû surprendre plus d'un habitué de la scène lyrique française, à commencer par Rameau...

Dès lors, le projet voltairien est évident ; il s'agit bien de l'esquisse d'un genre nouveau, équilibre savamment dosé entre deux tendances, et somme toute le résultat est assez satisfaisant : Voltaire pouvait se féliciter d'avoir réussi à peu de chose près ce qu'il s'était proposé. La « majesté » et la « terreur » dominent effectivement dans *Samson* et les divertissements ainsi que les moments spectaculaires, bien que nombreux et suffisamment longs, ne rompent pas l'unité dramatique à laquelle Voltaire semblait tenir beaucoup. Cet ensemble, assez mouvementé du point de vue dramatique, loin d'être insipide, donnait à la musique chorale et orchestrale une place dominante, sans pour autant négliger les passages lyriques : il y avait là de quoi satisfaire aussi bien les amateurs de spectacles et de ballets à la française, que les censeurs de l'opéra français qui lui reprochaient sa « froideur » et qui penchaient vers un goût plus simple et plus psychologisant. Rameau lui-même avait-il lieu de se plaindre ? Pouvait-il en souhaiter davantage ? Que pouvait-il bien reprocher à ce projet pour faire tant de difficultés, pour opposer tant de résistance, à tel point que les deux hommes finirent par ne communiquer que par négociateur interposé ?

III. LES RÉSISTANCES DE RAMEAU

Le ton des lettres de Voltaire entre décembre 1735 et mars 1736 révèle parfaitement que Rameau, appuyé par son entourage, mit en place des résistances acharnées. Voltaire passe en effet de la persuasion à la négociation, puis à la plaidoirie, pour finir par des plaintes et des regrets. Il est difficile de connaître directement les raisons d'une telle résistance, puisque Rameau n'a laissé aucun texte théorique précisant sa conception du théâtre lyrique. En ce qui concerne Rameau lui-même on ne dispose que de deux sources permettant de connaître sa position. La première comprend sa production lyrique effective et ce que nous savons, par différents témoignages, de son comportement réel à cet égard. La seconde n'est autre que l'œuvre théorique, physico-philosophique de Rameau. Si la première de ces sources ne peut faire conclure qu'à une sorte de conservatisme de sa part, en revanche la seconde dévoile, à l'examen, un enjeu théorique de grande ampleur : le problème des relations entre la musique et le langage articulé. Et à travers ce second aspect, Rameau n'apparaît nullement comme un

conservateur, mais comme un théoricien dont la position fut tout à fait originale.

1. *Les résistances traditionalistes.*

L'explication qui vient le plus spontanément à l'esprit touchant l'opposition de Rameau aux innovations de Voltaire est que Rameau demeurait très fidèle, très attaché à la conception traditionnelle du genre lyrique français. Et il est vrai qu'une telle hypothèse n'est pas à rejeter. Le traditionalisme quant à la structure de l'opéra français n'est guère difficile à établir au sujet de Rameau, qui travailla constamment au cours de sa carrière avec les librettistes les plus rompus à ce genre conventionnel, tels l'abbé Pellegrin et Fuzelier. En outre, dès que Rameau fut en mesure de choisir lui-même ses collaborateurs, il prit tout ce qu'il put trouver de plus docile. On sait avec quelle autorité il exigeait dans le livret un ballet ici, un divertissement là, une tempête ou un tremblement de terre ailleurs. Le salon de La Pouplinière devint même, à une certaine époque, un lieu privilégié pour le recrutement de beaux esprits amateurs de versification à l'échine suffisamment souple pour servir de librettiste au grand homme. Évidemment, Voltaire n'avait ni la technique traditionaliste d'un Pellegrin, ni la servilité d'un Cahusac ou d'un Ballot de Sovot.

Le premier point de friction porte sur la question du récitatif. Voltaire plaide pour une restriction générale ; il considère qu'il s'agit là de « verbiage » et de « longueurs » dont il convient de se débarrasser. On se doute que tel n'était pas le point de vue de Rameau, grand admirateur du majestueux récitatif lullyste. Rameau avait la réputation de se préoccuper assez peu du sens du texte qu'il avait à mettre en musique. Cela ne l'empêcha pas d'être un maniaque de la métrique et de la prosodie pendant toute sa vie. Vingt ans après l'affaire de *Samson*, il prend la plume à seule fin d'analyser le fameux récitatif d'*Armide* et il donne à travers cette analyse une magistrale leçon de prosodie française à J.-J. Rousseau [26]. Si le sens des paroles lui apparaissait parfois comme secondaire, en revanche il attachait la plus grande importance à leur matière, à leur forme, à leur rendu musical : la langue française était plus pour lui un « corps sonore » qu'un moyen de communication. Dans ces conditions, on comprend mieux ses réticences face aux innovations de Voltaire. Rameau veut maintenir l'ampleur du récitatif non seulement parce qu'il reste fidèle à la tradition, mais aussi parce que le récitatif est pour le musicien un moment particulier où l'on peut faire sonner la langue française.

---

26. Voir « Obervations sur notre instinct pour la musique », *in* : J.-Ph. RAMEAU, *Musique raisonnée*, textes choisis, présentés et commentés par C. Kintzler et J. Cl. Malgoire (Paris, Stock, 1980), p. 174 et suivantes. Cf. également : « L'analyse ramiste du monologue d'Armide », commentaire musical et esthétique de J. Cl. Malgoire, *ibid.*, p. 201.

Le second point de friction, où apparaît ce qu'on peut appeler le conservatisme de Rameau, est la question de l'intrigue dramatique proprement dite. Voltaire plaide vigoureusement pour faire admettre à « cette tête à doubles croches » qu'un opéra sans intrigue amoureuse pendant deux actes est tout à fait pensable. Rameau avait probablement dû se plaindre de l'absence de cet élément au début de *Samson;* il avait même dû insister puisque Voltaire revient sur la question à plusieurs reprises. Était-ce pour des raisons de distribution, d'équilibre entre rôles féminins et rôles masculins ? C'est peu probable. D'abord cet aspect n'apparaît jamais dans les lettres de Voltaire, où le problème n'est soulevé que sur le plan strictement dramatique. Ensuite l'équilibre était réalisé dans *Samson* grâce au prologue et aux deux actes suivants, sans compter que la brièveté de l'œuvre pouvait permettre le contraste. Tout donne à penser au contraire que Rameau réclamait la présence d'une intrigue amoureuse dès le début de l'ouvrage, par pur conformisme, parce qu'il s'agissait d'un ingrédient habituel, d'une sorte de figure imposée dans l'opéra français.

2. *Rameau idéal vu par Voltaire.*

Pourtant le seul traditionalisme ne suffit pas à expliquer l'obstination de Rameau. Après tout, la façon dont travaillait Voltaire n'avait rien de vraiment choquant, il ne s'agissait pas d'un total bouleversement; d'ailleurs Rameau lui-même ne reculait pas devant un certain nombre d'innovations en matière de musique, on le lui reprocha assez et précisément autour des années 1730. Le point sur lequel Rameau résista de la façon la plus opiniâtre et sur lequel il n'était pas pour lui question de céder était beaucoup plus profond. Il s'agissait en réalité du problème de la place et de la fonction même de la musique dans l'opéra. Rameau n'avait pas seulement une idée du théâtre lyrique, il avait aussi et surtout une image de lui-même et une idée de sa propre musique qui demeuraient incompatibles avec l'idée que Voltaire se faisait du « génie » de Rameau.

On a pu suivre plus haut dans les lettres de Voltaire la formation d'une réflexion de plus en plus précise au sujet de ce que Voltaire appelle le « génie » de Rameau. Le moment est venu de revenir sur ce point et de l'approfondir. Ce que nous appelons aujourd'hui « génie » n'a plus grand'chose à voir avec ce que les hommes du XVIIIe siècle, héritiers de l'âge classique, entendaient par là. Lorsque Voltaire parle du « génie » de Rameau, il n'entend pas signifier par ce terme que Rameau est un musicien de génie – la cause est d'ailleurs entendue pour lui –, il veut désigner les dispositions particulières, le talent singulier appartenant à Rameau et à lui seul, qui le distingue entre tous les musiciens. Voltaire se décide donc à écrire *Samson* à partir de l'idée particulière qu'il se fait de Rameau, et s'il travaille, c'est précisément pour rehausser, mettre en valeur l'originalité qu'il pense pouvoir lui attribuer.

Voltaire a d'abord été surpris, et même choqué au sens propre, par la

musique de Rameau, ses audaces, ses nouveautés, ce qu'il appelle sa « hardiesse ». La nouveauté, la vigueur, le pouvoir et le charme de la musique de Rameau, on les trouve avant tout dans la richesse harmonique de ses compositions instrumentales et chorales. Cet aspect devait sans doute sauter aux oreilles des habitués de l'opéra à l'époque, car il est relevé aussi bien par les adversaires de Rameau, qui dénigraient le caractère compliqué de ses compositions, que par ses partisans qui en soulignaient l'aspect riche, coloré, élaboré, et raffiné.

Très vite revenu de son étonnement et alors qu'il doit travailler à *Samson*, Voltaire réfléchit au parti que la poète lyrique peut tirer d'une telle nouveauté. C'est alors qu'apparaît l'image de Rameau tel que le voit Voltaire. Pourquoi vouloir faire de Rameau un musicien lyrique traditionnel sur le modèle lullyste ? Pourquoi le laisser gaspiller son talent en des récitatifs (que Voltaire juge longs et ennuyeux) ? Pourquoi ne pas le pousser vers ce qui est véritablement son domaine, à savoir la musique de symphonie ? Voltaire en conclut qu'il faut favoriser en Rameau cet aspect essentiel de son « génie », qu'il faut en quelque sorte le contraindre à devenir ce qu'il est. Et cela doit se faire de deux manières. D'abord il convient, en tant que poète, de lui fournir des livrets propres à son destin musical, c'est-à-dire des ouvrages où le récitatif n'ait que très peu d'étendue et où le musicien trouve de nombreuses occasions de déployer la richesse et la subtilité de son harmonie : c'est ce que Voltaire appelle « mettre Rameau à son aise ». Ensuite, tout simplement, il faut le lui dire, le convaincre de suivre sa véritable voie ; et c'est ce que tente Voltaire, en vain d'ailleurs, chaque fois qu'il doit travailler avec Rameau.

On voit donc que l'image que Voltaire se fait de Rameau l'engage à jouer auprès de ce dernier le rôle de conseiller et presque celui de censeur. A lui d'indiquer à Rameau, qu'il juge très mal entouré, la voie à suivre, celle de sa destinée, qui le mènera vers la gloire. Ensemble, ils feront éclore un nouveau genre d'opéra dans lequel la déclamation sera le domaine exclusif du poète et où le musicien déploiera les merveilles de son art dans les moments de pur spectacle et d'émotion.

Il va de soi que la place de « directeur de conscience esthétique » que Voltaire s'attribue ne devait pas du tout être du goût de Rameau, esprit indépendant qui, ayant appris à penser dans Descartes, demeurait rebelle à toute autorité intellectuelle autre que celle de sa propre raison. En outre, l'image voltairienne d'un Rameau idéal ne correspond pas au Rameau réel, tel que nous pouvons le connaître ; elle correspond encore moins à l'image que Rameau avait de lui-même.

Pourtant Voltaire ne se trompe pas tout à fait : il construit bien son Rameau à partir d'un élément réel. Car il est vrai que Rameau est le premier grand musicien lyrique français à traiter la musique comme une discipline strictement autonome. Il donne à la musique une indépendance inconnue auparavant. Il la libère du modèle exclusivement significatif auquel elle était enchaînée avant lui. Rameau n'a cessé toute sa

vie, aussi bien comme théoricien que comme artiste, de souligner l'autonomie de la musique, son caractère original : elle constitue un domaine distinct des autres, qui obéit à des lois qui lui sont propres et qui possède, aussi bien que la mécanique, l'optique ou la dynamique, des caractéristiques irréductibles et une objectivité absolue. Par conséquent, il ne saurait être question de la subordonner à un quelconque modèle : elle doit être traitée comme un objet clair et distinct.

Voici un point que Voltaire a compris très tôt, et on peut penser que la lecture du *Traité de l'harmonie* qu'il avait probablement dû faire, n'a pu que renforcer son point de vue, selon lequel il aurait fallu réserver Rameau pour la symphonie et le pousser vers la musique pure.

Mais la conclusion de Voltaire est fausse, du fait qu'elle est partielle. Car il se trouve que Rameau, malgré l'autonomie qu'il accorde à la musique, reste obstinément attaché dans sa pratique à la forme lyrique française dans laquelle la musique est étroitement liée à la présence matérielle et signifiante du texte. Non seulement Rameau est fidèle à cette forme, mais il a tout fait pour s'y consacrer entièrement et devenir le plus grand compositeur d'opéra français que son siècle ait connu.

Ainsi, on pourrait être tenté, emboîtant le pas à Voltaire, soit de négliger cet élément omniprésent dans la carrière de Rameau, soit de déceler une contradiction, une sorte de tension entre un Rameau symphoniste et théoricien d'une part, et un Rameau conservateur attaché au conventionalisme du livret d'autre part. Ce serait mal connaître Rameau, cartésien farouche et redoutable raisonneur. Nous avons montré ailleurs [27] que, plutôt que d'attribuer des contradictions à Rameau, il serait plus fondé de lui reprocher d'avoir été conséquent jusqu'à l'extrême. S'il est attaché à la présence du texte dans la musique, ce n'est pas seulement par conservatisme, c'est aussi en fonction d'une conception des rapports entre musique et langage articulé qui affirme à la fois leur distinction absolue et leur analogie stricte.

3. *L'enjeu théorique fondamental : les relations entre musique et langage.*

On sait que la question des relations entre la musique et le langage articulé fut un sujet de discussion passionnée pendant tout le XVIIIe siècle. Quiconque voulait donner son avis en matière de musique se sentait tenu d'aborder le sujet, qui apparaît sous des formes extrêmement variées. Y a-t-il distinction entre poésie et chant ? Comment penser les relations entre déclamation et art lyrique, entre théâtre dramatique et opéra ? Le rôle de la musique est-il de signifier ? La musique parle-t-elle ? Le chant est-il premier ou second par rapport à la parole ? Une musique sans texte a-t-elle un sens ? Tels sont quelques-uns des problè-

27. Cf. la présentation des textes de Rameau : « Les grâces de la musique et les délices de la science », par C. Kintzler, in J.-Ph. RAMEAU, *Musique raisonnée, op. cit.*, p. 9 et suivantes.

mes imposés à tout bel esprit qui veut s'avancer sur le terrain des discussions sur la musique et l'opéra.

Pour être en mesure d'éclairer la position de Rameau à cet égard, il est donc nécessaire de rappeler les schémas, les modèles principaux sur lesquels sont alors pensés les rapports entre la musique et le langage en général, entre la musique et la langue française en particulier. Nous ne prétendons pas par là fournir une énumération exhaustive des thèses de l'époque ; il nous suffira de reconnaître les points de repère autour desquels les différentes positions s'ordonnent et constituent un champ intelligible.

a) Deux modèles de théorisation symétriques : modèle lullyste, modèle rousseauiste.

Ce champ s'articule principalement autour de deux pôles extrêmes et symétriques qui en fournissent à la fois les limites et le principe de variation.

Le premier de ces pôles, que, pour des raisons de commodité, nous appellerons ici le « modèle lullyste », pense les relations entre musique et langue en termes de subordination et même d'asservissement. La musique y est subordonnée à la langue, non seulement en ce sens qu'une musique sans texte à l'appui est difficilement concevable sur le théâtre, mais surtout en ce sens que la tâche de la musique d'opéra est d'imiter le modèle linguistique afin de peindre et d'exprimer. L'imitation consiste tantôt à évoquer une idée, une émotion ou une ambiance (imitation du signifié), tantôt à décalquer matériellement une intonation, une inflexion ou un accent (imitation du signifiant). En-dehors de ce modèle, la musique apparaît comme incapable d'atteindre son objectif. Telle est l'opinion qui règne en France à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle ; c'est celle de Lamy et de La Motte, pour ne citer que les plus connus [28]. C'est également sur une telle conception que s'appuie Fontenelle dont on se rappelle la célèbre apostrophe « sonate, que me veux-tu » ?

A l'opposé se situe le modèle rousseauiste, plus tardif, théorisé dans l'*Essai sur l'origine des langues* [29]. Rousseau aussi pense les relations entre musique et langue en termes de subordination, mais le sens de la subordination est inversé par rapport au modèle précédent. Si la musique est propre à dire et à exprimer, ce n'est pas parce qu'elle est capable d'imiter les langues, c'est précisément parce qu'elle est plus proche que celles-ci du véritable « langage primitif » qui est « le cri de la passion » : elle est donc par définition plus apte à dire les émotions et les

28. Cf. B. LAMY, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* (Paris, Pralard, 1668) et *La rhétorique ou l'art de parler*, (Paris, Perrin, 1688) et A. HOUDAR DE LA MOTTE, *Réflexions sur la critique* (Paris, Du Puy, 1715).

29. Voir à ce sujet la brève étude que nous avons faite en présentation de J.-J. ROUSSEAU, *Écrits sur la musique* (Paris, Stock, 1979).

sentiments que ne peut le faire le meilleur texte poétique. Les rapports entre musique et langue s'inversent par conséquent : les langues apparaissent comme des sous-produits du chant originaire, dérivées de celui-ci par dégradation, décomposition et dépravation. Il suit de là une hiérarchisation des diverses langues articulées selon leur degré de proximité ou d'éloignement par rapport au modèle lyrique initial. Ainsi le Français et l'Allemand se voient relégués loin derrière l'Italien. Rousseau en déduit également la primauté des éléments lyriques sur les éléments descriptifs ou spectaculaires, et c'est sur cette théorie qu'il parvient à fonder la fameuse thèse de la primauté de la mélodie sur l'harmonie [30].

Quoique ces deux modèles apparaissent comme absolument contraires, ils sont cependant symétriques et partagent une thèse essentielle qui constitue précisément l'axe de leur symétrie, à savoir la consubstantialité entre musique et langue (toutes deux ayant la signification comme propriété). Si la musique se voit attribuer une autonomie totale à travers le modèle rousseauiste – qui va devenir le modèle implicite et dominant au cours du XIXe siècle et pendant une bonne partie du XXe siècle –, c'est parce qu'elle prend intégralement en charge l'une des fonctions du langage articulé, la fonction de signification. Il est donc abusif de dire que le préromantisme a complètement libéré la musique de la référence linguistique : cette libération n'est qu'apparente, car elle n'est possible qu'au prix d'une inclusion du langage et de ses propriétés dans la musique [31].

Enfin une remarque s'impose. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le modèle rousseauiste n'étend pas le domaine de la musique, il en étend seulement la force et le pouvoir. Par essence, la musique dit la passion et tout ce qui est d'ordre émotionnel. En revanche, elle n'est guère propre à dire tout ce qui est de l'ordre du discours, du récit, de la description. Le terrain d'élection de la musique, sur lequel elle règne en maître absolu, est l'immédiateté, la spontanéité émotive. Pour ce qui

---

30. On retrouve l'essentiel des positions de Rousseau chez LACÉPÈDE, *Poétique de la musique* (Paris, de l'Imprimerie de Monsieur, 1784) et, avec quelques variantes chez CHABANON, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, la poésie et le theâtre* (Paris, Pissot, 1785, réimpr., Genève, Slatkine, 1969).

31. Voir G. SNYDERS, *Le goût musical en Françe aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Paris, Vrin, 1968). Nous sommes sur ce point en désaccord avec G. Snyders qui, constatant très justement que Rameau donne à la musique une autonomie jamais atteinte avant lui, en conclut que Rameau met en place des « formes d'expression autonomes » (p. 71). Il semble que G. Snyders confonde constamment le concept d'autonomie de la musique et celui d'expressivité propre à la musique : ce qui consiste à introduire implicitement le postulat selon lequel la musique ne peut prendre son autonomie par rapport au langage qu'en devenant elle-même expressive. Nous allons voir justement que ce postulat n'est pas applicable à Rameau.

touche la médiateté des discours (explications, narrations, etc...) les langues articulées, étant à la fois développées-perverties et spécialisées dans les effets secondaires, sont plus appropriées. On comprend par là que le modèle rousseauiste devait logiquement aboutir en ce qui concerne le théâtre lyrique à l'idée d'une sorte de mélodrame musical où les temps forts dramatiquement et émotivement demeuraient l'apanage de la musique, et où le reste devait se voir traité par le langage parlé. Dans une telle perspective, le récitatif n'avait plus sa place.

On aura reconnu là un thème présent chez Voltaire dès 1732. Bien que Voltaire ne défende pas la même thèse que Rousseau au sujet de l'origine des langues, bien que d'autre part il refuse d'abandonner les éléments spectaculaires et les ballets de l'opéra français, il construit cependant un modèle de théâtre lyrique assez proche de celui que nous venons d'évoquer, du moins en ce qui concerne les rôles respectifs de la musique et de la déclamation. L'un de ses objectifs était, on s'en souvient, de réduire le récitatif, et on trouve même dans la suite de sa correspondance le projet de le faire disparaître complètement au profit de scènes parlées [32].

C'est précisément sur ce point que Rameau résiste. Il ne veut pas se laisser imposer le modèle voltairien, qui sépare trop la musique de la déclamation et transforme le récitatif en peau de chagrin. Il ne veut pas se laisser enfermer par Voltaire dans le rôle de musicien pur. Il résiste parce que lui aussi occupe une position théorique au sujet des relations entre la musique et la langue articulée, position qui s'oppose à la fois au modèle lullyste et au modèle rousseauiste et qui fait de lui un théoricien tout à fait à part.

b) La théorie ramiste des relations entre langue et musique.

On a parlé tout à l'heure de subordination et de consubstantialité pour désigner la façon dont le modèle rousseauiste et le modèle lullyste pensent les rapports, soit entre musique et langage, soit entre musique et langue. Or le modèle ramiste existe, et le terme qui convient le mieux pour le caractériser est celui de *parallélisme*.

Parallélisme veut d'abord dire que deux éléments n'ont pas de point commun, que chacun est autonome et n'a nul besoin de l'autre pour être et pour être compris. Précisément, tout l'effort théorique de Rameau a été d'installer la musique dans cette position d'autonomie.

---

32. On pourrait nous objecter ici la chronologie. L'*Essai sur l'origine des langues* étant plus tardif que *Samson*, Voltaire ne pouvait connaître le détail de la théorie rousseauiste à ce moment-là. Pourtant, les différentes positions au sujet des relations entre musique et langage sont déjà présentes, de façon diffuse et implicite, dès 1730-1740. Rousseau a repris, systématisé et théorisé des idées qui étaient dans l'air depuis un moment.

C'est lui qui, le premier, affirme et théorise l'idée que la musique ne renvoie qu'à elle-même. Elle possède ses propriétés distinctives, obéit à des lois qui sont les siennes, et n'a à se soumettre à aucun modèle étranger, excepté le modèle mathématique qui la rend intelligible [33]. Rameau accomplit pour la musique ce qu'ont fait Galilée et Descartes pour la mécanique. Un pur objet naturel bien distinct et gouverné par des lois indépendantes de la volonté humaine : telle apparaît la musique à travers les grands traités ramistes, et ce, dès 1722, année où parut le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels.* Il n'est donc pas question de l'enchaîner, de la mettre sous tutelle : la tâche du musicien est avant tout d'en connaître les régularités et les mécanismes pour pouvoir la manipuler, de même que l'ingénieur étudie la réalité physique avant de la maîtriser.

La musique a ses lois, le langage a les siennes : il y a donc indépendance de nature entre les deux domaines. Mais il y a en outre indépendance d'origine. Contrairement à la plupart de ses contemporains, Rameau ne se rallie pas à la thèse d'une origine commune entre langage et musique. En effet, pour que la musique apparaisse, il faut et il suffit que l'oreille humaine soit « frappée » par le jeu consonant ou dissonant d'un corps sonore quelconque. Que la première expérience acoustique lui soit offerte par le chant d'un oiseau, le bruit du vent, celui de l'eau, ou le son de la voix humaine..., peu importe. Le son de la voix parlante a donc bien pu être l'occasion de la musique, mais il n'en est pas le point de départ obligé. Si la voix humaine a pu déclencher l'activité musicale, c'est uniquement en tant qu'elle est corps sonore. Ce n'est pas parce qu'ils parlent que les hommes sont sensibles à la musique, c'est parce qu'ils ont des oreilles et un « corps passivement harmonique » qui répond mécaniquement aux vibrations du son. Que le corps sonore originaire ait été la voix humaine est donc possible, mais cela est tout à fait contingent et Rameau affiche à ce sujet un superbe idéalisme sceptique, comme en témoigne cet extrait des *Nouvelles Réflexions sur le Principe sonore :*

> « C'est dans ces différentes inflexions bien plutôt que dans un discours suivi que le hasard peut produire entre les sons une consonance dont il suffit d'être une fois frappé pour que le plaisir qu'on en éprouve engage à la répéter. Il n'en faut pas davantage pour arriver à la connaissance de la Musique : qu'on y pense bien. Cette connaissance a-t-elle pu avoir une autre source parmi nous ? Mettons encore, si l'on veut, que l'effet de la consonance ait été occasionné par quelques bruits de l'air, comme par

33. Et encore... Nous avons montré que Rameau, à partir de 1750, a tenté d'inverser la relation et de soumettre l'ensemble des sciences à un modèle musical; ce fut l'origine de sa brouille avec d'Alembert, brouille que l'on confond à tort avec la Querelle des Bouffons. Cf. la présentation des textes in J.-Ph. RAMEAU, *Musique raisonnée, op. cit.* [n. 26].

exemple lorsque le vent souffle dans différentes cavités sonores ; tout est égal [34] ».

La musique est donc bien distincte de la langue, tant par sa nature que par son origine.

Mais parallélisme signifie aussi que deux éléments, quoique distincts, peuvent être comparés terme à terme et qu'une telle comparaison permet d'établir entre eux une correspondance réglée. Et en effet entre la musique et la langue articulée, il existe deux analogies strictes.

La première analogie est évidente, elle frappe aussitôt l'oreille : c'est une analogie matérielle. Parler une langue, c'est émettre des sons, faire vibrer ses cordes vocales, distribuer ces émissions sonores en hauteur, en intensité, en temps. Les langues, qui s'adressent avant tout aux oreilles, sont donc des corps sonores. Elles partagent avec la musique le même matériau fondamental : le son. Par conséquent, le musicien ne peut exclure le recours à la voix humaine. Mais, et cela est moins évident, il doit considérer cette voix humaine en tant qu'elle est voix parlante. A ce titre, elle n'émet pas n'importe quels sons, mais bien les sons particuliers de telle langue particulière. Donc, on le voit par cette remarque, l'analogie ne porte pas sur la comparaison entre musique et langage en général : elle porte bien sur la comparaison entre musique et langue. Il n'est pas indifférent au musicien d'utiliser telle langue plutôt que telle autre : utiliser le Français est un choix musical, un choix de sonorités et de répartition des sons qui engage le musicien.

La seconde analogie découle de la première. Les langues articulées et la musique sont analogues quant à leur structure. Non seulement elles sont découpées, inscrites dans la même étoffe acoustique, mais encore les lois de leur découpage et de leur inscription dans ce matériau commun sont absolument comparables. En effet, dire que l'une et l'autre alignent des sons n'est pas suffisant. Il ne s'agit en aucun cas d'une juxtaposition : dans les langues comme dans la musique, il n'existe aucun son à l'état pur et isolé. Tout son est pris dans un réseau de relations, dans une cohérence qui permet à la fois de l'entendre et de le situer. On ne peut le définir que par la série de ses oppositions et de ses relations aux autres sons et silences dont l'ensemble ordonné constitue la référence. A cet égard, on entend une langue comme on entend de la musique : je sais qu'un son appartient à une langue, même à une langue que je ne comprends pas, lorsque je perçois ce son comme élément d'un ensemble ; de même je ne puis avoir la certitude d'entendre de la musique (et non du bruit) que si je perçois au-delà du son actuel l'existence, parfois muette mais toujours présente, du système auquel il appartient. Les langues et la musique supposent également ce

34. Cf. J.-Ph. RAMEAU, *Musique raisonnée, op. cit.* [n. 26], p. 118-119. Pour l'édition complète, cf. J.-Ph. RAMEAU, *Complete theoretical Writings* edited by Erwin R. Jacobi (American Institute of Musicology, 1969), T. IV.

que les linguistes appellent aujourd'hui un système structuré par des articulations. Lois de la phonologie pour les langues, lois des intervalles pour la musique : même lorsqu'un son est émis isolément, il est toujours accompagné de ceux auxquels il est théoriquement relié ; Rameau dirait qu'un son « sous-entend » l'harmonie qui le rend possible. La primauté de l'harmonie chez Rameau n'est donc pas une simple question technique, c'est la manifestation même de la théorie, c'est l'affirmation de la présence constante d'une structure sans laquelle la musique est indéfinissable, sans laquelle la musique n'est plus que du bruit :

> « Le premier son qui frappa mon oreille fut un trait de lumière. Je m'aperçus tout d'un coup qu'il n'était pas un, ou que l'impression qu'il laissait sur moi était composée. Voilà, me dis-je sur le champ, la différence du *bruit* et du *son*. Toute cause qui produit sur mon oreille une impression une et simple, me fait entendre du *bruit ;* toute cause qui produit sur mon oreille une impression composée de plusieurs autres me fait entendre du *son* [35] ».

A la suite de ces deux premières analogies, on pourrait s'attendre à une troisième plus classique : les langues et la musique n'ont-elles pas le pouvoir d'exprimer, de communiquer et de signifier ? Oui bien sûr, la musique a un pouvoir significatif, mais cela ne lui est pas essentiel. D'abord, la musique peut faire bien autre chose qu'exprimer. Elle peut peindre ; elle peut aussi se déployer gratuitement dans toute son autonomie, certaines pièces expérimentales composées par Rameau en témoignent ; nous ne citerons ici que la plus connue : *L'Enharmonique,* de la *Suite en sol.* Ensuite, s'il est vrai que sur une scène lyrique la musique a pour tâche principale de dire les passions, de refléter le sens d'un texte, elle peut pourtant parfaitement s'en dissocier et même évoquer le contraire de ce que le texte dit. Le célèbre « Air de la Folie » de *Platée* en est un exemple éclatant, où le musicien se plaît à faire des contresens. Que reste-t-il alors du texte ? Il reste la matière et la structure, les sons eux-mêmes et leur organisation. C'est pourquoi il convient d'être particulièrement attentif à la prosodie et à la métrique, bref, au rendu sonore des paroles. L'important n'est pas toujours ce que le texte dit, son contenu ; l'important, c'est d'abord sa matière et sa forme. Qu'on mette en musique des vers de l'abbé Pellegrin ou la Gazette de Hollande, la présence du texte se manifeste d'abord par sa matérialité : il *sonnera,* et le fait qu'il est composé en Français lui donnera son originalité, une saveur et un charme particuliers. Le musicien pourra donc limiter ses exigences quant à la signification du texte, en revanche il sera intraitable sur sa forme. Une fois cette forme arrêtée, il observera scrupuleusement les impératifs prosodiques dans

---

35. Cf. *Démonstration du principe de l'harmonie, in* : J.-Ph. RAMEAU, *Musique raisonnée, op. cit.* [n. 26], p. 68.

son écriture, de la même manière qu'ayant choisi tel ou tel instrument, il se plie aux exigences techniques que ce choix lui impose.

Telles sont donc les positions de Rameau au sujet des relations entre la musique et le langage ; il serait plus exact de dire que sa thématique porte plutôt sur les relations entre musique et langue articulée. On ne peut les confondre ni avec les thèses de ses prédécesseurs, ni avec les thèses rousseauistes ; le tableau récapitulatif que nous proposons en annexe [36] montre qu'elles s'opposent aussi bien aux unes qu'aux autres. De sorte que, sur la question, Rameau apparaît bien comme un théoricien original. Cette originalité permet de mieux éclairer les résistances qu'il opposa au projet voltairien, et notamment la grande importance qu'il devait accorder au récitatif, élément sonore à part entière d'une œuvre lyrique.

*
* *

> « *Ce Rameau est aussi grand original que grand musicien. Il me demande " que j'aie à mettre en quatre vers tout ce qui est en huit et en huit tout ce qui est en quatre ". Il est fou ; mais je tiens toujours qu'il faut avoir pitié des talents. Permis d'être fou à celui qui a fait l'acte des Incas* ».
>
> Voltaire à Hénault, 14 sept. 1744 [37].

L'affaire de *Samson* révèle à quel point Rameau fut « grand original ». Face à un projet qu'il faut bien nommer projet de réforme de la part de Voltaire, mais qui ménageait pourtant beaucoup d'éléments essentiels à l'opéra français, il multiplie les objections et résiste tant qu'il le peut. L'histoire de ces résistances ne se termine d'ailleurs pas avec *Samson* : elle forme la toile de fond de toute la collaboration ultérieure entre les deux grands hommes, et il est facile de voir que Voltaire n'eut pas toujours le dessus et qu'il dut se résigner plus d'une fois à « faire le petit Pellegrin [38] ».

Mauvais caractère ? Conservatisme ? Nous avons pu voir que de telles explications, même si elles ne sont pas à rejeter, ne sont pas suffisantes. L'originalité de Rameau, qui forme la trame de sa vie, et donne à celle-ci son unité et sa coloration, fut d'avoir, en toute chose

---

36. Voir page 167.
37. VOLTAIRE, *Correspondance*, T. II, p. 809.
38. La suite de la collaboration entre Voltaire et Rameau demande également à être étudiée. Il semble que Voltaire ait plusieurs fois changé sa position au sujet du genre lyrique et qu'il ait abandonné à un certain moment le projet de réforme apparu vers 1735.

qui lui importait, des *raisons*. C'est parce qu'il a des raisons, une conception précise et argumentée de la musique comme objet naturel, que Rameau brave les critiques des conservateurs lullystes. C'est parce qu'il s'appuie sur une théorie complète et raisonnée de la musique comme structure harmonique, doublée d'un modèle unique en son genre des relations entre musique et langue, qu'il affronte vingt ans plus tard Rousseau et les partisans des Bouffons. Nous savons en outre qu'il termine sa vie sur une dernière querelle de philosophe, échangeant arguments et contre-arguments avec d'Alembert, qui avait reconnu en lui un interlocuteur à la hauteur de la Philosophie des Lumières.

C'est pour des raisons du même ordre, c'est-à-dire des raisons essentiellement théoriques, qu'il résiste à Voltaire. Céder, consentir par exemple à la réduction du récitatif, consentir à devenir un musicien exclusivement symphoniste et abandonner au poète le traitement de la langue dans l'œuvre lyrique, ce n'était pas seulement s'incliner et reconnaître une autorité étrangère, c'était surtout renoncer à un concept rationnel de la musique construit en un réseau intellectuel extrêmement serré dont la théorie des rapports entre musique et langue constituait une pièce essentielle par sa liaison à la thèse fondamentale de la primauté de l'harmonie ; c'était finalement renoncer à l'exercice même de sa raison.

ANNEXE

MODÈLES DE THÉORISATION DES RELATIONS ENTRE MUSIQUE ET LANGAGE

MODÈLE LULLYSTE.

1. Musique et langage ont un objectif commun : *signifier*.
2. Le langage articulé dit mieux et plus que la musique.
3. La musique se soumet au modèle linguistique. Elle dérive du langage (relation de subordination).
4. La technique de cette relation est l'analogie.
   - Sur le signifié : évoquer une idée, une émotion.
   - Sur le signifiant : imiter une inflexion, un accent.

MODÈLE ROUSSEAUISTE.

1. Musique et langage ont un objectif commun : *dire les passions*.
2. La musique est plus proche que les langues articulées du langage originaire (cri de la passion). Elle exprime mieux l'émotion.
3. Les langues sont dérivées du chant par dégradation (relation de subordination).
4. Conséquences :
   - primauté de la mélodie sur l'harmonie, et du lyrique sur le descriptif ou le spectaculaire.
   - La musique exprime les émotions, les langues renvoient aux éléments discursifs.

MODÈLE RAMISTE.

1. La musique est parallèle à la langue : distincte/analogue.
2. Elle en est distincte : objet naturel ayant ses lois propres. Autonomie de la musique (pas de subordination).
3. Elle lui est analogue :
   - dans sa matière (corps sonore).
   - Dans sa forme (les sons sont articulés en système).
4. Conséquences :
   - primauté de l'harmonie (dominance de la structure).
   - La musique peut signifier ou ne rien signifier.
   - Importance de la prosodie.

*
* *

SUMMARY

RAMEAU AND VOLTAIRE : THE THEORETICAL ISSUES BEHIND A STORMY COLLABORATION

This article is based on a fondamental premise. Relationships between great intellectual figures such as Rameau and Voltaire, cannot be explained entirely by psychological or anecdotal hypotheses; to account for such relationships it is necessary to have recourse to a non-reductionist theoretical hypothesis.

The point of reference is the affair of *Samson*. The article begins by establishing, through an examination of Voltaire's correspondence and the analysis of the poem *Samson*, that round 1735 Voltaire had constructed a plan for reforming the opera which he hoped to impose on Rameau. Voltaire's innovations make one think of a sort of compromise between the taste specific to the French lyric theater and certain elements foreign to it, or inspired by « Italian » aesthetics (elements which were later to be theorized by J. J. Rousseau). At the same time, Voltaire had a particular conception of what Rameau's peculiar genius consisted in : he saw in him a pure musician who should have devoted himself exclusively to what he called « symphony music ». Such are the facts brought to light by an examination of the documents relating to *Samson*.

Rameau never accepted Voltaire's proposals. The reasons for such a resistance need to be explained. The first hypothesis invokes Rameau's traditionalism as far as the aesthetics of the lyric theater is concerned. Although this hypothesis in not entirely to be rejected, the article considers it as insufficient to account for all the points in question.

The author then proposes the essential point of her thesis. The key to this opposition is theoretical and is found in the different ways in which the relationship between the music of opera and spoken language can be considered. During the 18th century, two models of theorization succeed and oppose each other on this subject : the first model, inspired by Lully, subordinates music to language, the second, based on Rousseau's theses, subordinates, by derivation, spoken language to music. Voltaire's innovations incline towards Rousseau's model (already present at the time, although not yet explicit). However, if Rameau rejects the Voltairian proposals, it is not by fidelity to Lully's model as one might be tempted to think. Rather his position is founded on a completely original theorization of the relationship between music and spoken language, totally opposed to the other two models. This theory, closely linked to that of the primacy of harmony over melody, asserts both the absolute distinction and the strict analogy between music and spoken language (what the author of this article refers to by the term *parallelism*). This theory allows Rameau to assert himself as a « pure musician » without however having to eschew dealing with language in the recitative, which can then take its place as a fully ranking element of opera.

Jean-Michel NECTOUX

Le *Pelléas* de Fauré

La question des rapports de Maurice Maeterlinck avec la musique et les musiciens est un vaste domaine, presque entièrement inexploré jusqu'ici et ce n'est pas un mince paradoxe que de constater l'extraordinaire intérêt des musiciens contemporains pour l'œuvre d'un auteur qui fit toujours profession de détester la musique, au point de ne pouvoir supporter la seule vue d'un piano, si l'on en croit sa compagne, Georgette Leblanc [1]. De Chausson à Schoenberg, en passant par Debussy, Ravel, Fauré, Dukas, Honegger, Pierre de Bréville, Gretchaninov, Webern, Rachmaninov, Sibelius... la liste des œuvres où projets inspirés par Maeterlinck s'allonge indéfiniment et rassemble les plus grands noms de la musique de ce temps [2].

Debussy, l'un des premiers, s'était intéressé, dès le début des années 1890, aux possibilités musicales offertes par un théâtre qui répondait si bien aux choix esthétiques qui étaient siens, tels qu'il les exprime dans une lettre de Rome à Eugène Vasnier, où l'on pressent déjà tout *Pelléas* [3] : « J'aimerai toujours mieux une chose où, en quelque sorte, l'action sera sacrifiée à l'expression longuement poursuivie des sentiments de l'âme. Il me semble que là, la musique peut se faire plus humaine, plus vécue, que l'on peut creuser et raffiner les moyens d'expression. »

On sait que Debussy assistait à l'unique représentation parisienne de *Pelléas et Mélisande,* donnée le 17 mai 1893 par la compagnie de Lugné Poe au Théâtre des Bouffes parisiens ; la musique y était réduite à la

---

1. *Souvenirs* (Paris, 1931), p. 153.

2. En dehors de la bibliographie debussyste, la seule un peu fournie sur la question de ses rapports, tendus, avec Maeterlinck, on signalera une brève étude de Wilfred Douglas Halls consacrée aux livrets écrits par Maeterlinck à l'intention de G. Leblanc : « Les débuts du Théâtre nouveau chez Maeterlinck », *Fondation Maurice Maeterlinck,* T. III, 1957, p. 45-58 ; la thèse de Catherine LORENT sur *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas (Conservatoire de Paris, 1978) et les articles de E. NEWMAN « Maeterlinck and Music », *Musical Studies* (Londres, 1914), J. BRUYR, « Maeterlinck et ses musiciens », *Musica-Disques,* n° 105 (déc. 1962), 29-36 et F. LESURE, « Deux lettres de G. Leblanc à P. Dukas », *Revue de Musicologie,* 51 (1975), 93-97.

3. Claude DEBUSSY, *Lettres 1884-1918.* Réunies et présentées par François Lesure (Paris, 1980), p. 10.

brève chanson « les Trois sœurs aveugles » que Mélisande chante à sa fenêtre, au début de la scène de la tour (III, 2), qui avait été mise en musique par un compositeur obscur, ami du couple Leblanc-Maeterlinck : Gabriel Fabre (et non Gabriel Fauré comme on le lit parfois et sous des plumes autorisées).

La compagnie de Lugné-Poe, en représentation à Londres, joua l'œuvre de Maeterlinck dans le texte original français, en mars 1895, au théâtre de l'Opéra Comique [4]. L'actrice anglaise Mrs Patrick Campbell (née Beatrice Stella Cornwallis-West) en avait eu connaissance, dès cette époque, grâce à l'adaptation anglaise réalisée pour elle par un de ses amis, Jack W. Mackail, le propre gendre du peintre Burne Jones [5]. *Pelléas* avait été l'une des grandes émotions de sa vie : elle consacre à la pièce de Maeterlinck un chapitre entier de ses mémoires, parus dans les années 1920 [6] : « Je connaissais Mélisande comme si elle avait été une partie de moi-même avant que mes yeux ne se soient ouverts. Je savais que je pourrais donner à la beauté des mots, couleur forme et sonorité ». Elle s'ouvrit de son projet à un autre grand acteur de l'époque, Sir Johnston Forbes Robertson, qu'elle parvint, non sans mal, à convaincre de monter la pièce, à la condition de jouer avec lui, en tournée, diverses pièces dont *Hamlet* et *Macbeth* [7]. Elle fut aidée par Martin Harvey, chargé du rôle de Pelléas, tandis que J. Forbes Robertson jouerait Golaud. « La musique de scène nécessaire était un élément très important, écrit Mrs Patrick Campbell [8], qui poursuit rapidement : et j'étais sûre que M. Gabriel Fauré était le compositeur approprié ».

En fait, il est établi que la grande actrice avait eu connaissance de l'œuvre lyrique que Debussy terminait en 1895, sur le même sujet et lui avait fait proposer d'en tirer une musique de scène pour les représentations de Londres. On lit en effet dans une lettre de Pierre Louÿs à Debussy [27 novembre 1895] [9] : « Pourquoi refuses-tu les propositions de faire une suite symphonique sur *Pelléas* à Londres ? Ça ne me regarde pas, mais crois-tu que ce soit une si mauvaise idée ? Tu as évidemment le droit d'interdire, si tu refuses, qu'on la fasse faire par un autre, mais à ta place, ce que je m'en ficherais !... et sois bien persuadé

---

4. Cf. le compte rendu anonyme paru dans *Athenaeum*, 30 mars 1895, 417-418.

5. Cette traduction est restée inédite ; nous en avons retrouvé un exemplaire dactylographié à la Bibliothèque Royale Albert 1er à Bruxelles (Département des manuscrits, Mss III, 322) contemporain, semble-t-il, d'une reprise à Londres, en 1911.

6. *My Life and some letters*, (London, ca. 1922), p. 126-142.

7. Alan DENT, *Mrs Patrick Campbell* (London, 1961), p. 148.

8. *Op. cit.*, p. 127.

9. *Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs*, éd. par Henri Borgeaud (Paris, 1945), p. 65. Aucune source n'est donnée pour la date restituée ; s'agit-il du cachet postal ?

que pas un contemporain n'est foutu (dirai-je) de te damer le pion là-dessus ». Telle était bien l'opinion de Debussy lui-même lorsqu'il écrivait à son éditeur, Georges Hartmann, qui lui reprochait d'avoir refusé la proposition de Londres : « l'effet de cette musique me semble devoir se limiter à cette représentation et, pour y mettre beaucoup de vanité, il me paraît impossible qu'il y ait matière à confusion, quand ça ne serait que par le poids. Puis Fauré est le porte-parole d'un groupe de snobs et d'imbéciles qui n'auront jamais rien à voir ni à faire dans l'autre *Pelléas* ». [10]

Devant ce refus hautain, Mrs Patrick Campbell s'était donc tournée vers Fauré, très introduit dans les milieux londoniens depuis 1894, grâce à ses amis Maddison et Léo Franck Schuster. La rencontre avec l'actrice fut organisée par ce dernier, très probablement durant le séjour à Londres du musicien, en mars-avril 1898. « Je n'avais pas parlé français depuis ma visite à Paris dix-sept années plus tôt, écrit-elle, aussi je butais passablement en lisant à M. Fauré les passages de la pièce qui me semblaient le plus demander de la musique. Cher M. Fauré comme il écoutait avec sympathie et avec quelle humilité il dit qu'il ferait de son mieux ! » [11]. Ce récit montre clairement que c'est Mrs Patrick Campbell elle-même qui désigna la place des principales interventions de la musique de scène.

Rentré à Paris au début d'avril 1898, Gabriel Fauré repartait, quinze jours plus tard, pour l'un de ses fastidieux voyages d'inspection des conservatoires dont il avait la charge. Il écrit ainsi, vers le 25 avril 1898, à sa femme : « je serai bien ravi de voir la fin de ce labeur. J'espère terminer vendredi soir et arriver à Paris samedi... Je ne suis plus au courant de rien. Je sais seulement qu'il faudra piocher ferme pour la *Mélisande* dès mon retour. J'aurai un mois et demi à peine pour écrire toute cette musique. Il est vrai qu'il y en a une partie de faite dans ma grosse tête ! » [12]

Fauré fit même plus vite que prévu puisque toute sa partition de musique de scène se trouvait écrite en l'espace d'un mois (mai 1898). Le manuscrit autographe préorchestral [13] porte, pour le *Prélude*, la date de « mai 1898 » et celui de *Mélisande's Song* « 31 mai 1898 »; cependant que la première de *Pelléas et Mélisande* à Londres, était fixée au 21 juin suivant ! Fauré, toujours accaparé par ses rapports d'inspection, son service d'organiste à la Madeleine et sa classe de composition au Conservatoire, recevait de surcroît la commande urgente de deux pièces pour le concours de flûte de juillet 1898 au Conservatoire, pièces qu'il

---

10. DEBUSSY, *Lettres* [éd. cit. n. 3] p. 92-93. Lettre du 9 août 1898. Sur les difficiles rapports de Fauré et Debussy voir notre article « Fauré et Debussy », *Cahiers Debussy*, Nouvelle série, n° 3 (1979), 13-30.

11. *Op. cit.* [n. 6], p. 127.

12. *Lettres intimes* éd. par Philippe Fauré-Fremiet (Paris, 1951), p. 31-32.

13. B. N., Musique, Ms. 17762.

fallait absolument terminer avant son départ pour Londres. Il se résolut donc à confier à son élève, Charles Kœchlin, le soin d'orchestrer la musique de *Pelléas*. Les brouillons d'orchestre [14] et les carnets de notes conservés par Charles Kœchlin, ainsi que quelques lettres écrites par Fauré nous permettent de suivre avec précision le travail des deux musiciens [15]. Le premier morceau orchestré fut, naturellement, la *Sicilienne*, composée en 1893 pour une musique du *Bourgeois Gentilhomme*, que Fauré avait décidé de reprendre. On lit en effet dans les carnets de Kœchlin à la date du cinq mai 1898 : « orchestré *Sicilienne* de Fauré et les autres pièces pour *Pelléas et Mélisande* ». Le brouillon d'orchestre de la *Sicilienne* est daté à la fin : « lundi 16 mai ». La *Fileuse*, qui ne porte aucune date dans l'autographe de Fauré, est marquée 23 mai 1898, à la fin du brouillon de Kœchlin.

Charles Kœchlin soumettait son travail avant de le mettre au net, comme en témoignent diverses corrections sur les brouillons, ainsi que ce petit bleu, reçu de Fauré le 26 mai, au sujet d'un détail d'orchestration dans la *la Fileuse* (n° 6 de la partition d'orchestre dans l'édition Hamelle) : « je voulais vous envoyer hier un mot et vous prier de *laisser* comme vous l'aviez **arrangé ce passage**

avec les cors dans le *grave*. C'est vous qui aviez *cent fois raison*. Le tapage des élèves m'empêchait de *voir* ! Vous me rendez un bien grand service et je vous en suis bien affectueusement reconnaissant. »

Enfin l'orchestration du *Prélude* était achevée le 1er juin et celle de la *Mort de Mélisande* le 5 juin 1898, selon les brouillons de Kœchlin. Très satisfait du travail déjà réalisé par son élève et pour gagner du temps (il fallait envoyer la partition au plus tôt à Londres pour faire copier le matériel), Fauré fit confiance à son élève et lui demanda de réaliser seul certains passages de la partition définitive, comme en témoigne cette carte de visite, écrite au crayon, dans les premiers jours de juin 1898, probablement, au sujet d'un bref interlude : « Cher ami ne vous attardez pas à me montrer l'esquisse. Je suis très sûr que c'est très bien, et plus tôt je pourrai envoyer cela mieux ça vaudra. Si vous pouvez apporter le net demain j'en serai ravi ». [16]

En dépit de la hâte, Fauré ne put se départir de son souci coutumier

14. B. N., Musique, Ms. 15458.

15. Les carnets de notes et les lettres de Fauré à Kœchlin nous ont été aimablement communiqués par la famille Kœchlin et M. Pierre Renaudin.

16. Les brouillons de Kœchlin, conservés à la Bibliothèque Nationale, ne comportent que les quatre morceaux rassemblés dans la suite symphonique, op. 80. On examinera plus loin les divers fragments inédits de la musique de scène.

de perfection; tout en composant quelques interludes, il revoyait attentivement le travail d'orchestration des principaux morceaux, s'attachant particulièrement à la conclusion de sa partition qu'il demanda à Kœchlin de revoir à plusieurs reprises. Le ton de la brève lettre qui suit (ca 4 juin 1898) montre implicitement que Fauré était conscient de donner avec la *Mort de Mélisande* l'une de ses plus belles pages : « Cher ami, voici deux autres petits fragments... et c'est tout enfin. Si vous en avez le temps voulez-vous faire encore une fois les dix dernières mesures du dernier morceau, depuis la lettre *G* jusqu'à la fin, avec l'addition des deux mesures au crayon ? ».

Quelques jours plus tard, Fauré pouvait donner ce satisfecit à Charles Kœchlin qu'il priait de l'accompagner à Londres, le 16 juin suivant : « Cher ami, je ne puis essayer de vous dédommager ni pour votre temps ni pour vos bonnes idées ! Mais je vous demande la permission d'entrer pour une petite part dans vos frais de chemin de fer à l'occasion de ce petit voyage qu'il me sera très agréable de faire avec vous. Faites-moi le véritable plaisir d'accepter cette très petite chose comme venant d'un *archi-aîné* ! Et encore mille fois merci. Je n'aurais jamais été prêt sans vous ! ».

En effet Fauré avait rencontré bien des difficultés pour composer le morceau de concours qu'il destinait à la classe du flûtiste Paul Taffanel. Il écrit, à propos de cette *Fantaisie* op. 79, dans une lettre à Saint-Säens (14 juillet 1898) : « Je n'ai pas composé de morceau d'orgue, c'est vrai, mais j'ai composé le morceau de concours de flûte, andante cantabile et allegrofolichono, et je n'ai pas le souvenir que rien au monde ne m'ait donné tant de peine ! ». [17]

*
* *

Le 21 juin 1898, Fauré dirigeait en personne l'orchestre du Prince of Wales Theatre, à Piccadilly (Coventry Street), pour la première de *Pelléas et Mélisande,* version anglaise. Dans la salle se mêlaient au public : Maeterlinck, Charles van Lerberghe, Reynaldo Hahn, la princesse Edmond de Polignac (à qui Fauré devait dédier la suite de *Pelléas*), le peintre John Singer Sargent et tous les amis londoniens de Fauré. L'œuvre rencontra un très grand succès auprès du public et de la presse. Maurice Maeterlinck lui-même écrivit une lettre enthousiaste à Mrs Patrick Campbell qui s'achevait ainsi : « Pour tout dire en un mot... vous m'avez donné l'émotion de beauté la plus complète, la plus douce et la plus harmonieuse que j'aie peut-être éprouvée jusqu'ici ». [18]

Le poète symboliste Charles van Lerberghe, compatriote et ami de

---

17. SAINT-SAËNS-FAURÉ, *Correspondance,* éd. par J.-M. Nectoux (Paris, 1973), p. 60.

18. Lettre reproduite en facsimilé dans les mémoires de l'actrice, déjà cités [n. 6], p. 131-134.

Maeterlinck, qui devait inspirer à Fauré deux de ses plus beaux cycles [19], écrivait de Londres à Albert Mockel, le 23 juin 1898 : « Je viens d'assister avec Maeterlinck à la première de *Pelléas et Mélisande* (trad. anglaise). La représentation donnée à Paris et à Bruxelles ne peut donner une idée de celle que nous avons eue ici. Mélisande c'est un Burne Jones absolu et Pelléas est génial. Maeterlinck a été ravi. Le petit chef-d'œuvre de Maeterlinck avec de tels acteurs et un décor exquis a remporté un vrai triomphe. Et moi-même j'ai écouté cela avec des battements de cœur et des larmes aux yeux. Que c'était beau ! — Toute la presse félicite Maeterlinck. Un journal a cette rubrique : *Enchantement and Poetry at the Prince of Wales Theatre.* En effet c'est du B. Jones, du Gustave Moreau et du Memling en paroles. Un songe enchanté ! » [20] Le programme du Prince of Wales conservé au Theatre Museum (Victoria and Albert Museum) à Londres, ne mentionne malheureusement pas les noms du metteur en scène et du décorateur ; on regrette également qu'aucune reproduction des décors et costumes ne soit parue dans la presse illustrée de l'époque [21] ; une lettre de van Lerberghe à Fernand Séverin (22 janvier 1900), au sujet des représentations de *Pelléas et Mélisande* à Berlin, nous donne quelques aperçus du spectacle de 1898 : « comme on est loin de ces aristocratiques artistes anglais qui, à Londres, ont su faire de *Pelléas et Mélisande* une telle merveille ! J'y songeais hier, à ce jeune homme beau comme Lord Wharton et à cette merveilleuse Miss Campbell, vêtus tous deux par Burne Jones lui-même, dans un décor d'or et de fondante émeraude, si loin de nous, si reculés dans la légende, et murmurant leurs sublimes et enfantines paroles d'amour, presque sans geste, presque immobiles, comme des figures de primitifs... » [22]

Et dans son journal de voyage inédit [23], Charles Kœchlin analyse ainsi la production londonienne de la pièce de Maeterlinck :

> ... Je suis retourné, jeudi, à *Pelléas et Mélisande.* L'ensemble — pièce, mise en scène, costumes, musique, jeu des acteurs, décoration du théâtre —

19. *La Chanson d'Ève* op. 95 (1906-1910), d'après le cycle poétique du même nom et *Le Jardin clos* op. 103 (1914) d'après le cycle poétique : *Entrevision.*

20. Bibliothèque royale Albert Ier. Musée de la littérature. Texte cité par Hubert JUIN, *in : Ch. van Leberghe* (Paris, 1969), p. 57.

21. Le Theatre Museum conserve cependant une reproduction photographique de Mrs Patrick Campbell dans Mélisande, publiée à l'occasion des représentations qu'elle donna de la pièce aux États-Unis, en 1901 (source : *The Sketch,* November, 27, 1901, p. 215). Le dossier de la Bibliothèque Albert Ier, à Bruxelles, déjà cité, contient une photographie de Martin Harvey dans Pelléas, non datée, hélas ! et une reproduction des décors de Georges Dobson pour la reprise au Lyceum de Londres, en juillet 1911. S'agit-il des décors de 1898 ?

22. Cité dans l'article de Fernand SÉVERIN : « Maeterlinck et van Leberghe (documents inédits) », *Gand artistique,* 1er mars 1923, p. 52.

23. *Voyage en Angleterre, Londres, 1898,* p. 47. Texte aimablement communiqué par Mme Li-Kœchlin.

était exquis et d'une unité d'impression toute particulière. Les costumes et les attitudes étaient très « préraphaélite anglais » ; Mélisande surtout, gracieuse et fine, était charmante. Et la musique de Fauré, souple et un peu vague, allait admirablement à la prose, traduite en anglais, de Maeterlinck. Un petit orchestre excellent, (surtout cette seconde fois), accompagnait la pièce, tantôt en entr'acte, tantôt en « mélodrame », comme dans *l'Arlésienne*. C'était une impression exquise, qu'on ne retrouvera peut-être pas si, cet hiver, Colonne joue cette musique au Châtelet. Quant à la pièce elle-même, à côté de trucs à la Maeterlinck, un peu usés maintenant et pas toujours très compréhensibles, il y a des choses délicieuses, profondes, poignantes ; et, du commencement à la fin, une gradation admirable des sentiments et de l'émotion, jusqu'à la mort de Pelléas. Hahn, que je rencontre à la sortie, me dit : « Quel ensemble, mon cher ! quel art ! pourquoi n'avons-nous pas cela à Paris ? » Et ma foi, je suis de son avis.

De fait, tous les critiques insistèrent sur le profond charme poétique et la réussite d'ensemble du spectacle ; la plupart citèrent avec éloge la musique de Fauré et louèrent son profond accord avec la pièce de Maeterlinck [24] ; seul le chroniqueur anonyme du *Times* fit un commentaire aussi circonstancié que déplaisant, en comparant la musique avec le voile de gaze et le jeu stylisé des acteurs adoptés pour la représentation donnée par Lugné-Poe ! :

elle est décidément moins transparente que le voile qu'elle a remplacé, et si son propos est de suppléer l'effet anguleux donné à dessein par les gestes des acteurs, on peut la tenir pour parfaitement réussie. Jugée selon les critères ordinaires de la musique de théâtre, qui est peut-être actuellement en Angleterre d'un niveau plus élevé que partout ailleurs, elle est rarement satisfaisante, manquant à la fois de charme et de force dramatique. On peut penser, en effet, que le vague de son discours mélodique et harmonique s'accorde bien avec le caractère de la pièce, mais son absence continue de forme tangible, pour ne pas parler de sa réelle laideur en plus d'un point, est telle qu'elle trouble plutôt qu'elle ne soutient l'illusion de la scène. C'est en fait l'aspect le moins heureux d'une production d'une très grande et même quelquefois fantastique beauté et émotion [25].

Opinion directement contredite par la revue *Athenaeum* où on relève cette appréciation : « la musique de M. Gabriel Fauré a pris une part sensible à notre enchantement [26] ».

Le succès fut tel que la pièce fut représentée neuf fois en une douzaine de jours (du 21 juin au 1er juillet 1898) et fut reprise au Lyceum, toujours à Londres, le 29 octobre suivant, pour quelques représentations.

---

24. Cf. l'article signé The Tramp dans *The Weekly Dispatch*, 26 juin 1898, p. 2.
25. *The Times*, 22 juin 1898, p. 12.
26. *Athenaeum*, 25 juin 1898, p. 832 ; article anonyme.

La partition originale

Le conducteur d'orchestre de Londres, heureusement conservé, nous donne un témoignage d'un grand intérêt sur la version originale de *Pelléas et Mélisande*. Ayant longtemps appartenu à Alfred Cortot (qui devait le tenir de Fauré lui-même, probablement), ce document fut acheté par le collectionneur Robert Lehmann qui l'offrit à Nadia Boulanger en 1967, à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire. Je suis reconnaissant à Nadia Boulanger de m'avoir confié en 1973 ce précieux document qui n'avait jamais fait l'objet d'un examen approfondi. Il est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale.

Cette partition est le manuscrit, mis au net par Charles Kœchlin d'après ses brouillons et les corrections de Fauré. Il est assez curieux que ce conducteur de Londres ait longtemps été tenu pour autographe de Fauré, tant dans le livre de Claude Rostand, où deux pages sont reproduites en fac-similé [27], que lors de son acquisition par Robert J. Lehmann.

Cette partition se présente comme une suite de dix-neuf morceaux dont la numérotation nous servira de repère, en l'absence de toute pagination et bien qu'elle ait été établie postérieurement, semble-t-il, lors de la reprise de l'été 1900, par Martin Harvey [28]. Cette dernière production augmente du reste le nombre des interludes (n° 6, 7, 12, 13, 15, 19 de la partition) par le jeu de reprises, indiquées au moyen de divers renvois qui nécessitèrent l'établissement d'une numérotation précise. Nous négligerons dans cette étude ces ajouts postérieurs qui ne présentent guère d'intérêt.

La partition comporte, en outre, de multiples repères de répliques et diverses notes pour l'exécution, à l'intention du chef d'orchestre, tantôt en anglais (crayon bleu), tantôt en français pour les représentations avec Sarah Bernhardt (cf. infra) dont le nom apparaît sur l'un des interludes ajoutés (n° 6 bis). Il serait fastidieux et d'ailleurs guère praticable de relever ici toutes ces indications qu'un fac-similé pourrait seul prétendre reproduire exactement. La reconstitution des diverses exécutions des années 1898-1905 est fort délicate, en raison même de la confusion des repères successifs, souvent contradictoires. Il est hautement probable que la succession des interludes originaux prévus par Fauré ne fut elle-même fixée qu'au cours des répétitions de juin 1898. Seule la place des principaux morceaux : *Prélude* (n° 1), *Sicilienne* (n° 5), *Fileuse* (n° 10),

---

27. *L'Œuvre de Fauré* (Paris, 1945), pl. XI & XII, p. 128.

28. Kœchlin pagina séparément chacun des morceaux, au fur et à mesure de son travail. A signaler également l'ajout, postérieur à 1898, de coups de cloche à divers moments de la pièce, particularité que l'on retrouve dans la partition conservée à Bruxelles (Bibliothèque Albertine, dossier *Pelléas*, déjà cité n. 5) utilisée par Martin Harvey en 1911.

Chanson de Mélisande (n° 11) et *Mort de Mélisande* (n° 17), avait été déterminée à l'avance, suivant les indications données par Mrs Patrick Campbell, en mars 1898. Quant aux brefs interludes, généralement tirés du matériel thématique des entr'actes (n° 2, 4, 8, 9, 14, 16, 18), ils portent tous la mention « à classer », de la main de Fauré.

Le spectacle débutait donc par le *Prélude* de l'acte 1, morceau d'une ampleur toute symphonique. Cette grande page compte certainement parmi les créations les plus profondes et les plus humainement expressives de Gabriel Fauré. C'est toute la douceur évanescente du personnage de Mélisande qu'exprime la première phrase, dite à mi-voix par les cordes; musique de songe, qui semble sourdre du silence. Un beau développement contrapuntique conduit au second thème (n° 5 de la partition d'orchestre, dans l'édition Hamelle), exposé par la flûte, le basson et les violoncelles, à l'unisson, sur des batteries de cordes; on peut y voir le thème du destin – personnage essentiel du drame de Maeterlinck – tant cette phrase est hautaine, presque désolée. Les accents véhéments qui lui répliquent sont fort proches du style de *Prométhée,* tragédie lyrique écrite par Fauré en 1899-1900 pour les arènes de Béziers. Le développement de ces deux idées est l'un des plus beaux moments de la partition, avec ses solos de hautbois et de clarinette, d'une sensibilité extrême, qui font penser au bonheur instrumental des dernières symphonies de Mozart. Ce mouvement passionné aboutit au grand climax (n° 8) où toute la charge affective du *Prélude* se libère, *fortissimo e allargando,* en une descente chromatique dont le musicien travailla longuement l'effet pour la suite symphonique op. 80, qu'il tira de sa partition (cf. infra). La coda qui survient aussitôt présente une sonnerie de cor sur une note unique (mi bémol) avec laquelle se lève le rideau du théâtre. Cette sonnerie personnifie le chasseur qu'est Golaud.

On se rappelle que, dans son œuvre lyrique, Debussy avait supprimé la scène 1 de la pièce de Maeterlinck (scène des servantes lavant le perron ensanglanté du château); il est curieux de constater que, sans connaître l'œuvre de Debussy, encore inédite en 1898, Fauré a implicitement fait de même : musicalement, le Prélude et la sonnerie de cor qui l'achève semblent introduire la scène de la forêt (n° 2 chez Maeterlinck) où se situe la rencontre de Golaud et de Mélisande. Dans la version de Londres, cette scène 2 est encadrée par un bref interlude de huit mesures (n°s 2 et 3), à 4/4, en mi majeur, construit, très logiquement, sur les deux motifs de la fin du *Prélude.* Puis vient le n° 4 de la musique de scène, interlude de treize mesures, en la mineur, développant le second motif du *Prélude;* primitivement prévu pour être joué à la fin de la scène 2 [29], il fut remplacé par une reprise du n° 2 pour être joué à la fin de la scène 4, celle du départ du navire, qui termine l'acte I.

---

29. On lit encore cette indication (effacée) : « I don't know myself. I am lost too ».

Durant le changement de décor est jouée la *Sicilienne*. On a parfois critiqué l'insertion de cette page dans *Pelléas et Mélisande*. Par son humeur heureuse, la discrète animation de ses rythmes composés, sa couleur claire, cette danse contraste en effet fortement avec l'atmosphère brumeuse et lointaine du *Prélude*. Cependant, si l'on ignorait la destination première de la *Sicilienne*, bien peu douteraient de son appartenance initiale à la musique de scène de *Pelléas*; en effet, il faut relever la place exacte qui est la sienne à la représentation : le début du second acte, c'est-à-dire la scène de la fontaine et de l'anneau; à la réflexion, on avouera que cette page est fort en situation en introduisant l'une des rares scènes enjouées du drame de Maeterlinck où les personnages de Pelléas et de Mélisande semblent échapper, un bref instant, à leur destin pour vivre un moment d'insouciance et de bonheur. Comparé au délicieux prélude qui ouvre la même scène, chez Debussy, la *Sicilienne* de Fauré ne semble pas d'une esthétique bien éloignée. On retrouve, du reste, d'une œuvre à l'autre, une formation orchestrale très proche, légère et sonnant clair où chatoient flûte et harpe sur un fond de cordes.

Le n° 8 (13 mesures, à 3/4, en la mineur) donne, par la reprise du motif de cor du *Prélude*, une illustration directe de la scène où Golaud, blessé, découvre que Mélisande a perdu la bague qu'il lui avait donnée (II, 2). Il faut relever, une nouvelle fois, le parallélisme des procédés chez Debussy et Gabriel Fauré : le thème de Golaud n'a pas pour seule fonction d'annoncer et commenter la venue du personnage lui-même; plus subtilement, il est employé pour désigner les objets qui le désignent et le symbolisent, comme cette bague perdue que Mélisande va chercher avec Pelléas, dans la grotte près de la mer. La reprise du même interlude (n° 8) marque la continuité avec la scène de la grotte (sc. 3). Celle-ci est évoquée par une intéressante musique (n° 9) dérivée du n° 2 [30], réduit au motif de Mélisande et orchestré pour flûte et cordes en sourdine; cet interlude est une belle illustration musicale nocturne de la grotte marine. La célèbre *Fileuse* (n° 10) est jouée « en entr'acte avant le 3e acte », selon l'indication de Fauré qui prévoyait également d'en tirer un bref interlude : « 26 mesures avant la scène 4 du 2d acte », courte scène (supprimée par Debussy), au cours de laquelle Arkel convainc Pelléas de rester à Orlemonde. Curieusement, l'interlude prévu par Fauré n'apparaît pas dans le conducteur, ayant été probablement supprimé au cours des répétitions.

On s'est parfois interrogé sur la présence d'une fileuse dans la musique de *Pelléas et Mélisande* [31]; c'est oublier la première scène de

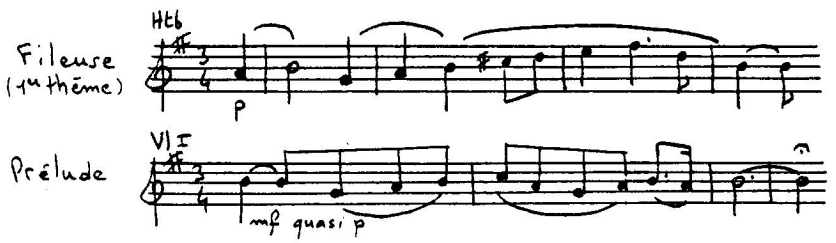
---

30. Joué presque à la fin de la scène; Pelléas : « Why did they come to sleep » ?

31. Cf. les articles de R. HAHN dans *le Figaro* (9, 16 & 23 février 1939), repris dans son livre *Thèmes variés* (Paris, 1946), p. 139-141.

l'acte III (parce qu'elle fut coupée par Debussy), où Mélisande file la quenouille en dialoguant avec Pelléas et Yniold. En cet entr'acte, le hautbois développe en solo une longue cantilène, sorte de mélodie sans paroles, fine et délicate, d'une naïveté très contrôlée où s'exprime cette tendresse souriante qui est propre à Fauré ; les dix-sept mesures de son thème sont ouvragées avec un naturel et une aisance qui témoignent d'une invention mélodique peu commune. Il ne faut pas moins souligner le tour de force qui consistait à écrire, après tant de pages célèbres, une fileuse d'une telle originalité. Lorsque en 1907 Fauré écrira dans son drame lyrique, *Pénélope*, un chœur des fileuses [32], il sera, à notre avis, moins heureusement inspiré.

En donnant cette vision familière de Mélisande, il nous semble que Fauré se montre fort proche de l'art de Maeterlink qui cultiva toujours le contraste entre le symbolisme, voire la « métaphysique », et la simplicité foncière, la quotidienneté des scènes qu'il met en scène. Par ailleurs, et sur le plan strictement musical, la *Fileuse* de *Pelléas et Mélisande* est très loin d'être un simple morceau de genre, même si le public la comprit ainsi, au point qu'elle devint populaire dans la transcription pour piano d'Alfred Cortot [33]. En réalité, cette page entretient des rapports subtils mais essentiels avec le reste de l'œuvre ; sa tonalité de sol majeur est aussi celle du *Prélude*, tandis que la *Sicilienne* est en sol mineur et la *Mort de Mélisande* en ré mineur ; mais il y a plus, nul ne s'est jusqu'ici avisé de la profonde parenté thématique entre le motif de hautbois de la *Fileuse* et le 1er thème du *Prélude* (thème de Mélisande) :

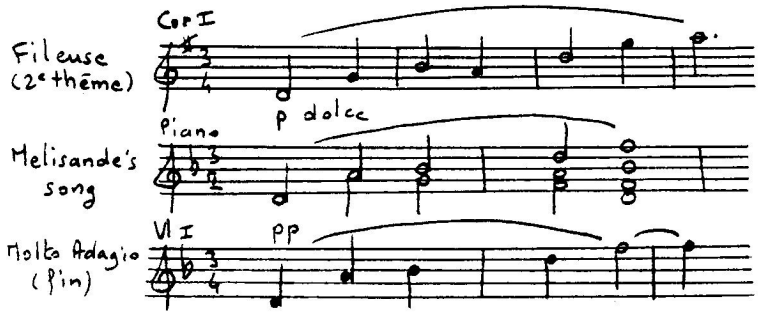


Il y a parallélisme, non seulement dans la courbe mélodique, mais aussi dans l'accentuation (tenues au début et à la fin de la cellule).

Quant au second thème de la *Fileuse*, plus majestueux, exposé en sol mineur (n° 2 de la partition publiée), il anticipe sur le motif de la *Chanson de Mélisande* qui sera aussi celui du *Molto adagio* final :

32. Acte I, sc. 1.

33. Parue en 1902 chez Hamelle, elle reçut curieusement les honneurs d'un numéro d'opus (81) dans le catalogue de l'œuvre de Fauré.



On voit que, sous son apparence souriante et dégagée, la *Fileuse* est l'annonce du destin tragique de l'héroïne; ce présage musical correspond très exactement aux intentions profondes et à la dramaturgie de Maeterlinck dont on sait le goût, parfois puéril, pour la symbolique.

C'est à la fin de cette scène 1 du 3e acte que Mélisande chante doucement ces paroles : « Saint-Daniel et Saint-Michel, Saint-Michel et Saint-Raphaël » qui préfigurent sa chanson de la tour à la scène suivante. Il existe, en fait, plusieurs textes pour cette chanson de la tour, étudiés par le Dr. G. Hermans en un article bien documenté [34]. Le texte de l'édition originale de la pièce de Maeterlinck (1892) [35] donne la version mise en musique par Debussy : « Mes longs cheveux descendent jusqu'au seuil de la tour... ». Maeterlinck ayant écrit par la suite plusieurs textes pour cette chanson, il laissa le choix à la créatrice de Mélisande, à Paris (Melle Meuris) qui adopta une version différente : « Les trois sœurs aveugles ont leurs lampes d'or... » figurant désormais dans les éditions du texte de la pièce. C'est cette version qui fut mise en musique par Gabriel Fabre pour la représentation parisienne du 17 mai 1893 [36]. Elle servit également de base à l'adaptation anglaise, assez libre, de Jack Mackail, mise à son tour en musique par Fauré : « The king's three blind daughters ». Mais dans le spectacle de Londres, cette chanson *(Mélisande's song)* fut déplacée de la scène de la tour (III, 2) à la fin de la scène précédente (scène où Mélisande file la quenouille), en remplacement des deux vers fredonnés par Mélisande (Saint-Daniel et Saint-Michel), cités plus haut. En effet le repère figurant en tête de *Melisande's song,* dans le conducteur de Londres est (Pelléas, parlant d'Yniold) : « He is sleepy, he is fighting with the sleep, and can hardly keep his eyes open », réplique qui précède immédiatement le distique chanté par Mélisande. Quant à la chanson de la tour, J. W. Mackail décida de traduire le texte de l'édition originale *Mes longs cheveux...,*

34. *Les Cinq chansons de Mélisande,* tiré à part de la revue *Le Livre et l'Estampe,* nos 57-58 (1969), 9 p.

35. Bruxelles, Lacomblez.

36. Texte et musique parurent dans *La Plume,* 15 juin 1893 et furent repris dans les *Sonatines sentimentales* de G. Fabre (Paris, Mercure de France, 1894).

non sans raison, car le texte ultra-symboliste des *Trois sœurs aveugles* est évidemment sans rapport avec la scène où Mélisande à sa fenêtre peigne ses cheveux dénoués. Tout laisse à penser que lors des représentations de Londres, le texte de cette chanson *(Mes longs cheveux)* était simplement récité et non chanté [37].

Cette particularité du spectacle de 1898 est à l'origine de l'erreur commise par Charles Kœchlin lui-même lorsqu'il écrit dans son ouvrage [38] que la *Chanson de Mélisande* n'avait pas été chantée à Londres, tandis que R. Hahn renchérit en supposant qu'elle avait été trouvée trop difficile par Mrs Patrick Campbell [39] ! Si *Melisande's song* avait été supprimée, le cahier aurait été enlevé du conducteur, ou barré d'un trait. Mrs Patrick Campbell avait eu en main le manuscrit chant et piano, dès le début de juin 1898 ; la page de titre de l'autographe porte effectivement sa signature, au crayon, presque effacée (*Be*[atrice] *Campbell*), de même que la dernière page de couverture *(Beatrice)*. L'état des feuillets montre également que le manuscrit fut plié, pour être envoyé à Londres, et porte en outre les traces d'une manipulation intense. Par ailleurs, si l'actrice n'avait pas chanté la chanson, on n'aurait pas pris soin, en 1904, d'indiquer, cette fois en français, la réplique repère du rôle de Pelléas (« Madame Bernhardt. Il a sommeil, il lutte contre le sommeil et ses yeux se ferment »). Il faut mettre en doute la précision des souvenirs de Charles Kœchlin, transcrits, il est vrai, presque trente ans après les représentations auxquelles il avait assisté [40]. On est quelque peu stupéfait de lire le témoignage qu'il apporte à Reynaldo Hahn, au moment de la reprise à l'Odéon, en 1939, selon lequel la musique de scène originale ne comportait que « quatre morceaux, *rien de plus*... La version théâtre était exactement la version de concert, rien que ces quatre morceaux... Je vois qu'à l'Oédon on a dû tirer partie de ces morceaux pour ajouter ça et là quelques fragments, ce qui peut être d'un bon effet ; mais cet arrangement n'est dû ni à Fauré ni à moi » ! ! ! [41]

L'acte III s'achève sur la terrible scène où Golaud se sert d'Yniold pour espionner Pelléas et Mélisande. En entr'acte, préludant à la rapide scène du corridor, Fauré a placé un bref interlude (n° 14, 13 mesures à 6/8, en mi mineur) qui n'est autre que le début de la *Fantaisie pour flûte* composée, comme on l'a vu, tandis que Charles Kœchlin orchestrait *Pelléas*. Le thème de flûte, d'une grâce extrême, se rapproche, par le style, de celui de la *Sicilienne*. L'interlude n° 16 (14 mesures à 4/4, en mi

37. Lors d'une reprise postérieure (1900 probablement), le texte récité fut accompagné « en mélodrame », par une reprise partielle de la *Fileuse*, indiquée par une main anonyme sur le conducteur (n° 12).

38. *Gabriel Fauré* (Paris, ²/1949), p. 87 (en note).

39. *Op. cit.* [n. 31], p. 145.

40. La première édition (Paris, F. Alcan) du livre de Kœchlin date de 1927.

41. R. HAHN, *op. cit.* [n. 31], p. 147.

majeur) s'inspire des interludes n° 2 et 9 (premier thème et motif de cor du *Prélude*), avec cependant un effectif instrumental plus important, pour souligner l'exclamation pathétique d'Arkel qui achève la scène 2 du IVe acte : « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes ».

La grande page symphonique qui précède la mort de Mélisande *(Molto adagio)* apparaît dans le conducteur (sous le n° 17), en entr'acte, avant l'acte V. Ce morceau, d'une gravité poignante, retrouve la haute inspiration du *Prélude*. Il est fondé sur un motif unique, arpégé (ré la si ré). D'abord exposé par les bois, dans l'extrême grave, sur un rythme de marche funèbre, il annonce, plus de vingt ans à l'avance, la noble méditation du *Chant funéraire* (1921). A l'analyse, ce motif n'est autre que celui de la *Chanson de Mélisande*, préfiguré déjà par le second thème de la *Fileuse*. Il prend alors sa signification réelle, donnant à ses précédentes apparitions le sens d'un présage funèbre. Ce thème se déploie clairement au quatuor à cordes, tandis que la marche reprend sa lente progression ; il reparaît avec la coda dans la lumière diaphane des cordes divisées, avant que la flûte ne vienne clore cette page admirable par un trait montant d'une sensibilité extrême. Ici encore, Fauré, comme Debussy, traduit l'essentiel, négligeant la scène des servantes (V, 1), symétrique de celle de l'acte I (I, 1), que Debussy coupera, pour annoncer la scène finale de l'œuvre. Un dernier interlude reprenant la coda du *Molto adagio*, intervient au moment où l'on présente son enfant à Mélisande. Cette page est reprise à l'extrême fin de la pièce, sous la dernière réplique d'Arkel : « It is dreadful but it is not your fault ».

Le conducteur de Londres comporte, en annexe, deux feuillets supplémentaires, autographes de Fauré. Le premier est l'esquisse préorchestrale, à quatre portées, de l'interlude n° 4 et comporte cette note, à l'intention de Ch. Kœchlin : « 2 fois : une fois en sonorité relative, une fois le plus estompé possible », indications réalisées dans les interludes n° 4 et 8 [42]. Plus intéressant encore est le second feuillet dont la couverture [43] porte, de la main de Fauré : *Pelléas et Mélisande*, et, d'une autre main : *n° 16, not used. Act. 4, n° 2.* Ce dernier repère figure également en tête de la musique, avec la réplique de Mélisande : « yours, yours, yours » qui précède le meurtre de Pelléas par Golaud. Cette page, fort courte (9 mesures à 4/4, Allegro, en ut mineur), indiquée *fortissimo*, est écrite pour l'orchestre entier et présente, au cor, le thème de Golaud sur des trémolos de cordes et de grandes montées chromatiques des bois. Conçu selon les bonnes recettes de la musique dramatique, il intervenait au moment le plus intense de la pièce. Sa brièveté l'a peut-être rendu inutile et le fit probablement écarter dès 1898 [44]. Il est

42. Mme Ph. Fauré-Fremiet nous a également montré l'état préorchestral de l'interlude n° 9 avec l'indication : « *en double, sonorité et effacement* », et à la fin : « imité de Florent Schmitt ! » (condisciple de Kœchlin à la classe de Fauré).

43. Reliée, par erreur, avant le premier interlude autographe.

44. Il ne fut d'ailleurs pas repris par Fauré en 1918. Cf. infra.

cependant très remarquable que, seul de toute la musique de scène, il ait été orchestré par Fauré lui-même, probablement au cours des premières répétitions.

Reprises et transformations

Comme il l'avait fait pour ses précédentes musiques de scène, Fauré reprit les principaux entr'actes de *Pelléas et Mélisande* en une suite symphonique, seule publiée. Contrairement à tout ce que l'on a pu écrire à ce sujet, cette suite ne reprend pas exactement l'orchestration de Charles Kœchlin. La famille Fauré-Fremiet a donné à la Bibliothèque Nationale les trois morceaux autographes qui figurent seuls dans la première version de la suite op. 80 : *Prélude, Fileuse, Molto adagio* [45]. Certes, Fauré s'est inspiré d'assez près du travail de son élève, mais il lui a apporté de nombreuses modifications allant dans le sens d'une amplification. A la formation « de chambre » des représentations de Londres : 2 flûtes, 1 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 2 cors, 2 trompettes, timbales, harpes et cordes, Fauré substitue la grande formation symphonique : bois par deux, 4 cors, 2 trompettes, timbales, 2 harpes et quintette à cordes renforcé, formation utilisée en entier dans le *Prélude* et le *Molto adagio.*

Si l'on compare, dans le *Prélude,* le sommet de la progression qui achève le développement et précède la sonnerie du cor de Golaud [46], on note que Fauré emploie (mes. 1 et suivante) deux hautbois à la tierce, là où Kœchlin avait utilisé un hautbois et une clarinette ; aux mesures 5 et 6, il double la partie de basson ; surtout, Fauré a modifié la grande descente passionnée des bois et des cordes (mes. 7) qui est le sommet expressif du morceau entier (n° 8 de la partition Hamelle) ; jugeant sans doute insuffisant l'effet de l'orchestration originale, dont il avait, dès 1898, renforcé la dynamique, il ajoute deux cors supplémentaires et modifie profondément le rôle de la petite harmonie : celle-ci souligne désormais la descente pathétique des violons, tandis que l'intervention de la timbale est simplifiée et gagne en intensité.

Il est juste de remarquer que les corrections de Fauré ne doivent pas seulement être étudiées sur le manuscrit de la suite symphonique, mais également sur le conducteur de Londres où les nombreux changements apportés par Kœchlin correspondent, au moins pour partie, à des suggestions du compositeur.

Si l'on considère maintenant le dernier morceau *(Molto adagio),* il faut rappeler les lettres de juin 1898, dans lesquelles Fauré demandait à Kœchlin de revoir à nouveau l'orchestration de la coda, allongée de deux mesures. Il devait accorder une importance toute particulière à

45. B. N., Musique, Ms. 17763.
46. P. 14-15 édition Hamelle ; p. 12 du *Prélude,* dans le conducteur de Londres.

cette fin car le conducteur de Londres présente en effet, pour cette coda, de substantielles corrections, tandis que la révision de Fauré (pour la suite op. 80) allonge encore d'une mesure l'accord final du morceau.

On voit combien Fauré s'attachait à parfaire son œuvre, retravaillant avec minutie les passages les plus chargés d'expressivité pour les amener à leur point de perfection. D'un point de vue général, les retouches effectuées par le musicien au travail de son élève apportent une plus grande ampleur et renforcent les lignes mélodiques, de même que le tissu harmonique, par des doublures nombreuses, rendues possibles par l'ajout d'un hautbois, d'un basson et de deux cors à la formation orchestrale originale. Il est incontestable que Fauré voulut ainsi retrouver la couleur orchestrale qui lui est propre, estompant volontairement la fraîcheur de ton de l'orchestration de Kœchlin, au profit d'une atmosphère plus brumeuse, une tonalité, certes plus sourde, mais en harmonie parfaite avec la pièce lointaine et désolée de Maurice Maeterlinck.

Le plus curieux est que Kœchlin lui-même ne s'aperçut pas des changements apportés à son travail et qu'il déposa son orchestration à la Société des Auteurs comme étant celle de la suite op. 80 de Fauré, tout en produisant les brouillons de 1898 [46 bis] ! Cette méprise s'explique en partie par le fait que les changements apportés par Fauré au travail de Kœchlin, pour intéressants et multiples qu'ils soient, n'apportent cependant pas de modifications fondamentales. Cette erreur s'explique encore et surtout par le fait que Kœchlin avait eu largement le temps d'oublier le détail d'un travail exécuté à la hâte et qui avait été lui-même revu et modifié, dès l'origine, par Fauré. Celui-ci travailla à la suite op. 80, probablement en 1898-99 et à l'automne de 1900 (c'est-à-dire, avant et après *Prométhée*), car la première audition en fut donnée le 3 février 1901, aux Concerts Lamoureux, dirigée par Camille Chevillard [47]. On lit cependant la mention *Paris, juin 1898* à la fin de l'un des deux autographes du *Prélude* [48], mais il s'agit bien évidemment de la date de composition et non de la date de la réorchestration, car on ne voit pas comment le musicien aurait eu le temps de *réorchestrer* cette longue page alors qu'il n'avait pu en établir la première orchestration pour la représentation de Londres [49].

---

46 bis. Ces brouillons, donnés par sa famille à la Bibliothèque Nationale (Ms. 15458) portent un cachet de la SACEM, daté du 30 avril 1937.

47. Avec les titres : *Prélude, 2e Entr'acte (Fileuse), 4e Entr'acte* [Mort de Mélisande].

48. B. N., Musique, Ms. 17763.

49. Mr Paul Shore nous signale l'existence d'un exemplaire imprimé de la suite op. 80 (partition d'orchestre, éd. Hamelle) portant une dédicace et diverses corrections de la main de Charles Kœchlin (Eda Kuhn Loeb, Music Library, Harvard College, Cambridge, Mass. Mus. 676.2.251). Nous possédons nous-même un autre exemplaire portant les mêmes corrections de Kœchlin qui semble avoir fait étudier l'œuvre de Fauré par divers élèves.

L'accueil aux Concerts Lamoureux fut excellent le public bissa la *Fileuse*. Il semble malgré tout que Fauré ne fut pas très satisfait de l'interprétation de Chevillard ; on lit en effet dans une lettre à sa femme (2 octobre 1906) [50] : « ce diable d'homme, avec toutes ses qualités, n'a jamais bien compris le sentiment du premier morceau de cette Suite : il le joue toujours trop vite. Mais je vais lui écrire et appellerai — avec beaucoup de précautions et d'égards — son attention sur ce premier morceau » [51].

Charles Kœchlin assistait à cette première audition, comme en témoigne son carnet [52], où l'événement est noté sans aucun commentaire relatif à l'orchestration. On relève seulement dans son livre cette remarque [53] à propos de la *Fileuse :* « Dans les exécutions aux grands concerts symphoniques, le morceau perd un peu de sa légèreté, à cause du nombre trop considérable des violons ». La partition d'orchestre parut à la fin de l'année 1901, chez Hamelle ; deux morceaux importants de la musique de scène se trouvaient ainsi écartés : la *Sicilienne* et *Melisande's song.* Quelques années plus tard, Fauré se décidait à publier la version orchestrale de la *Sicilienne,* connue jusqu'alors dans la version pour violoncelle et piano (1898) et une réduction pour piano (1898). La partition d'orchestre de la *Sicilienne* fut gravée en 1909 chez Hamelle et, bien que dans l'esprit de Fauré elle ait désormais fait partie de la suite de *Pelléas et Mélisande,* elle ne fut intégrée que tardivement à la partition de la suite op. 80, sur la demande explicite du musicien [54].

Cependant la suite symphonique ne fit pas disparaître la version originale de *Pelléas et Mélisande* qui connut de nombreuses exécutions, pratiquement jusqu'à nos jours, à l'occasion des diverses reprises de la pièce. Selon Robert Orledge [55], celle-ci réapparut dans la traduction de J. W. Mackail, au Royalty Theatre de Londres, entre le 28 juin et le 14 juillet 1900, avec Martin Harvey, le créateur londonien de Pelléas ; puis, curieux avatar, ce rôle fut joué par Sarah Bernhardt. La célèbre actrice avait été enthousiasmée par les représentations de Londres et finit par convaincre Mrs Patrick Campbell de monter l'œuvre de Maeterlinck avec elle, en français cette fois. Les représentations de juillet 1904, au Vaudeville Theatre de Londres, furent suivies d'une tournée à travers l'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande, en juillet 1905. Entre temps, Mrs Patrick Campbell avait donné *Pelléas* à Boston (Boston

50. *Lettres intimes,* éd. Ph. Fauré-Fremiet (Paris, 1951), p. 135.
51. Cette lettre à Camille Chevillard n'a malheureusement pas été retrouvée.
52. Aimablement communiqué par la famille Kœchlin.
53. *Op. cit.* [n. 38], p. 86.
54. Lettre de Fauré à E. Hamelle, 27 août 1920. Archives Hamelle.
55. « Fauré's Pelléas et Mélisande », *Music and Letters,* avril 1975, p. 178-179. Cet intéressant article est fondé sur un relevé un peu rapide du microfilm du conducteur de Londres dont l'original est entré, depuis, à la Bibliothèque Nationale, d'où certaines erreurs et confusions entre les différentes « strates » d'annotations.

Theatre, 12 avril 1902) et en tournée, dans diverses villes américaines. Si l'on en croit les différentes annotations, tantôt en anglais, tantôt en français, portées sur le conduteur de Londres, il semble que ces séries de représentations furent toujours accompagnées par la musique de scène de Fauré; celle-ci avait l'avantage de prolonger l'atmosphère onirique du texte et de meubler utilement les multiples changements de décors voulus par Maeterlinck.

On ignore quelle était exactement l'opinion du poète sur la partition de Fauré; sachant son peu de goût pour la musique en général, il est probable qu'il l'appréciait dans la mesure où elle s'insérait avec discrétion dans le spectacle. Dans une lettre, déjà citée, van Lerberghe écrit, certes : « Maeterlinck a été ravi », mais il ne mentionne que les acteurs, les costumes et le décor [56]. On peut supposer, surtout, que Maeterlinck s'en était remis à l'opinion de sa compagne, Georgette Leblanc, qui poursuivait la double carrière de chanteuse et d'actrice. Dans un entretien assez tardif, celle-ci se montre très favorable à la musique de Fauré : « Certaines scènes seront complétées, renforcées, prolongées ou précédées par la musique lointaine, l'adorable et précieuse musique de Gabriel Fauré » [57]. Il est aussi à peu près certain que le couple Maeterlinck-Leblanc appréciait d'autant plus la musique de Fauré, dans les premières années du siècle, qu'il s'était violemment opposé à Debussy, en 1902, à propos du rôle de Mélisande que Georgette Leblanc rêvait de créer à l'Opéra-comique et qui fut confié, on le sait, à Mary Garden.

Georgette Leblanc en fut d'autant plus mortifiée qu'elle avait interprété ce rôle, au théâtre, tant à Bruxelles, en 1901, qu'aux États-Unis, l'année suivante. L'entretien cité fut réalisé à l'occasion de l'extravagante représentation donnée en 1910 à l'abbaye de Saint-Wandrille, alors propriété de Maeterlinck, où l'oeuvre avait d'ailleurs été écrite en partie. *Pelléas et Mélisande* monté pour quelques privilégiés, au bénéfice d'œuvres charitables, entraînaient les vingt-cinq spectateurs admis à travers les salles, les jardins, le cloître et les ruines de l'abbaye qui formaient autant de décors naturels; commencé aux lueurs du cou-

---

56. Voir n. 20. A l'occasion des représentations de 1939 à l'Odéon, le chef d'orchestre André Cadou crut bon d'ajouter l'*Epithalame* et le *Nocturne* de *Shylock* à la musique de scène de *Pelléas* (avant et après la scène de Golaud blessé [II, 2] pour le premier et après la mort de Pelléas pour le second [fin de l'acte IV]; ces ajouts, assez mal reçus par le public, justifient l'opinion de Maeterlinck, interrogé le soir de la première : « il y a trop de musique » (cf. Yves JANDET : « Pelléas 40 ans après », *les Nouvelles littéraires,* 4 février 1939, p. 10). A cette occasion Cadou composa une nouvelle *Chanson de Mélisande* et établit une nouvelle partition d'orchestre de l'ensemble de la musique de scène (archives Hamelle). La chanson de Fauré, *Melisande's song,* ne parut qu'en 1938 chez Hamelle. Koechlin la réorchestra à cette occasion; elle fut donnée sous cette forme le 21 décembre 1936 à la Schola cantorum, lors d'un concert commémorant le cinquantenaire du symbolisme.

57. *Le Figaro,* 12 août 1910, p. 1.

chant, le spectacle s'achevait à la clarté de la lune ; la musique de Fauré, dirigée par Albert Wolff, était jouée par un orchestre invisible et parvenait aux spectateurs, filtrée par l'épaisseur des feuillages.

Le spectacle du 29 août 1910 fut repris le 22 août 1915, avec *Macbeth* (traduction de Maeterlinck) au bénéfice de l'Œuvre fraternelle des artistes. Selon les photographies qui en furent publiées [58], la mise en scène donnait lieu à une mascarade en costumes moyenâgeux, avec heaumes, cheval et cottes de mailles. Notons que Gustave Labruyère réalisa, pour le compte de la société de cinéma Eclair, un film de ces représentations qui fut projeté le 29 novembre 1915 au Pavillon des Muses de Robert de Montesquiou, à Neuilly [59].

Avec le temps, la musique de scène de Fauré avait connu diverses transformations pour les besoins de chaque spectacle. Le dossier des représentations données par Martin Harvey au Lyceum de Londres, en juillet 1911, contient une partition reprenant l'essentiel de la musique de Fauré, adaptée et parfois complétée par le compositeur anglais W. H. Hudson [60]. Fauré lui-même revint sur sa partition lors des représentations données à l'Odéon, en 1918. L'affiche de la première (10 février 1918) [61] annonce la musique de Fauré interprétée par l'orchestre de l'Association des concerts Monteux, sous la direction d'Armand Ferté. A cette occasion, Fauré fit copier un nouveau conducteur, très probablement sur l'exemplaire de Londres, en négligeant pratiquement tous les ajouts et modifications réalisés au cours des reprises successives. Bien que la partition soit de la main d'un copiste, son authenticité est attestée par Armand Ferté qui, selon Reynaldo Hahn, se souvenait que « Fauré le fit venir un jour au Conservatoire pour la lui remettre, copiée et entièrement *au point,* avant que ne commençassent les répétitions ». [62] La seule différence notable avec la version originale de Londres est l'introduction des quatre principaux entr'actes *(Prélude, Fileuse, Sicilienne, Molto adagio)* dans leur forme revue et amplifiée, tels qu'ils figurent dans la partition éditée, réalisant ainsi un mélange des deux orchestrations de *Pelléas* [63].

On a vu de quelle façon catégorique Debussy avait jugé, par avance, la musique de scène de Fauré. Lorsqu'il en eut connaissance, il redoubla de sarcasmes à propos de cette « Fileuse pour casinos de stations balnéaires » ; le propos est rapporté, indirectement, par Charles Kœ-

58. Cf. *The Sketch,* 7 septembre 1910.

59. Cf. les articles de Georges Bourdon, *le Figaro,* 12 & 31 août 1910, p. 1 et l'écho paru dans le même journal, le 30 novembre 1915, p. 3.

60. Bruxelles, Bibliothèque Albert Ier, Mss. III, 322.

61. Reliée dans le « Livre de bord » de l'Odéon. Archives de ce théâtre.

62. R. Hahn, *op. cit.* [n. 31], p. 148. Ce nouveau conducteur est conservé par les éditions Hamelle.

63. En fait, la suite op. 80 dans sa version complète réalisait déjà un mélange des deux orchestrations puisque Fauré conserva telle quelle la *Sicilienne* dans la version de Ch. Kœchlin, lorsqu'il introduisit cette page dans sa suite op. 80.

chlin qui le commente ainsi : « cela n'a rien d'étonnant, vu le caractère que lui-même avait donné le plus souvent à Mélisande, caractère assez différent de l'enjouement (presque de coquetterie à la *Rouet d'Omphale*) dont Fauré a marqué sa charmante *Fileuse*. D'ailleurs, dans la *scène à la fontaine*, à l'instant où Mélisande joue avec l'anneau, elle n'est pas non plus l'enfant nostalgique, mystérieuse et lointaine qu'on aurait tort de voir *sans cesse* en ce rôle » [64]. Cependant, comme l'a bien vu André Schaeffner, Debussy tirerait plutôt Mélisande du côté des héroïnes sacrifiées et horrifiques d'Edgar Poe [65] ; l'image tout humaine qu'en donne Fauré ne pouvait que lui déplaire.

Au témoignage de Mary Garden, la créatrice de la Mélisande de Debussy, le musicien assista en sa compagnie à l'une des représentations du spectacle Maeterlinck-Fauré à Londres, lors de la reprise de juillet 1904 ; on lit dans ses mémoires : « Nous sommes retournés à Londres pour entendre Sarah Bernhardt dans Pelléas et Mrs Patrick Campbell dans Mélisande. Mais ni Sarah, ni aucun des personnages de la troupe ne parut, ce jour-là, avoir la moindre intelligence du texte. Debussy et moi, nous nous regardions atterrés. Elle joue *Robin des bois*, glissai-je à mon voisin qui s'agitait. Au troisième acte, le spectacle devint franchement pénible. Nous sommes sortis et nous avons pris le train. » [66]

Nous avons rapporté, plus haut, la satisfaction de Maeterlinck et van Lerberghe, entre autres témoins de la création londonienne de *Pelléas*, en 1898 ; l'opinion de Debussy et Mary Garden en 1904 était inverse et sans doute ne pouvait-il en être autrement : ayant passé dix années de sa vie à mettre en musique ce même texte, Debussy n'était plus à même de l'écouter et même de le supporter dans sa version « parlée » ; c'est bien la même expérience qui attend du reste tout admirateur de l'opéra de Debussy lorsqu'il assiste à une représentation de la pièce de Maeterlinck : il ne peut éviter d'entendre l'admirable musique de Debussy sous les paroles récitées, comme si celles-ci l'avaient bue et s'en trouvaient à jamais imprégnées. Avec le temps, la musique de Fauré, par un mouvement inverse, s'est détachée du texte de Maeterlinck avec lequel elle entretenait des rapports plus lointains : elle apparaît aujourd'hui comme son chef-d'œuvre dans le domaine symphonique.

*
* *

64. Lettre à Gabriel Astruc, 6 juillet 1931. B. N., Musique.

65. *Essais de musicologie et autres fantaisies* (Paris, 1980), Ch. X, en particulier p. 224-229.

66. *L'envers du décor (Souvenirs d'une grande cantatrice)* (Paris, 1952), p. 101. Signalé par A. SCHAEFFNER, *op. cit.* (note précédente), p. 233.

PELLÉAS ET MÉLISANDE. VERSION ORIGINALE DE LONDRES. 1898

N° [1]	TITRE	MOUVEMENT	DONNÉES MUSICALES	PLACE DANS LA PIÈCE
			ACTE I	
1	*Prélude*	*Andante molto moderato*	3/4, sol majeur	16 p. avant la sc. 1 (les servantes)
2	Interlude	*Andante moderato*	8 mesures, 4/4, mi majeur (thèmes 1 et 3 du n° 1)	1 p. avant la sc. 2 (la forêt)
3	Interlude	*Andante moderato*	8 mesures, 4/4, mi majeur (thèmes 1 et 3 du n° 1)	après la sc. 2
4	Interlude	*Lento*	13 mesures, 3/4, la min. (thème 2 Fileuse, Chanson et Mort de Mélisande)	2 p. après la sc. 4 (le navire) fin de l'acte
5	*Silicienne*	*Allegretto moderato*	6/8, si bémol majeur	16 p. entr'acte avant l'acte II
			ACTE II	
8	Interlude	*Lento*	13 mesures, 3/4, la mineur (th. de Golaud sur th. Molto Adagio); joué 2 fois	2 p. après sc. 3 et avant sc. 4 (Golaud blessé et avant la grotte)
9	Interlude	*Andante moderato*	14 mesures, 4/4, mi maj. (dérivé du n° 2)	1 p. fin de la sc. 4 (la grotte)
10	*Fileuse*	*Allegretto moderato*	3/4, sol majeur	17 p. entr'acte
			ACTE III	
11	*Mélisande's song*	*Molto lento*	3/2, ré mineur	5 p. fin de la sc. 1 (Mélisande file la quenouille)
14	Interlude	*Andante*	13 mesures, 6/8, mi min. (début de la *Fantaisie* pour flûte op. 79)	3 p. après la sc. 5 (Golaud et Yniold sous la fenêtre de Mélisande)
16	Interlude	*Andante moderato*	14 mesures, 4/4, mi maj. (reprend les n°s 9 et 2)	2 p. fin de la sc. 2 (Arkel. « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes »)
17	*Mort de Mélisande*	*Andante molto quasi Adagio*	3/4, ré mineur	10 p. entr'acte
			ACTE V	
18	Mélodrame	*Andante*	10 mesures finales du n° 17	1 p. au cours de la sc. 2 (Arkel présente son enfant à Mélisande)

1. Nous suivons la numérotation ajoutée, semble-t-il, à la reprise de 1900 qui comportait un certain nombre de répétitions (n°s 6, 7, 12, 13, 15) dont nous n'avons pas tenu compte.

PELLÉAS ET MÉLISANDE. INDICATIONS DE MOUVEMENT [1]

	Prélude	Fileuse	Silicienne	Melisande's song	Mort de Mélisande
Ms. préorchestral de Fauré	*Andante*	*Allegretto mod.*	*Andantino* ♩ = 50[3]	*Lento*	*Andante molto mod. quasi adagio*
Brouillon de Ch. Koechlin	*Andante*	*Allegretto mod.*	sans indication	non retrouvé	*Andante molto quasi Adagio*
Conducteur de Londres (Koechlin revu par Fauré)	*Andante molto mod.*	*Allegretto mod.*	*Allegretto mod.*	*Molto lento*	*Andante molto quasi Adagio*
Ms. de la suite et édition Hamelle (Fauré, d'après le conducteur de Londres)	1er ms. : *Andante mod.* 2e ms. : et édition : *Quasi adagio* ♩ = 48 [2]	*Andantino quasi Allegretto* ♩ = 84	pas de ms. [4] édition : *Allegretto molto moderato*	*Lento* [5]	*Molto adagio* ♩ = 46

1. On constate que, dans l'ensemble, Fauré a presque toujours ralenti les mouvements par rapport à sa pensée première. L'indication *Quasi Adagio* du *Prélude*, ne nous semble valable que pour la fin et le tout début du morceau qui s'anime, dès le crescendo de la seconde page.
2. Le second manuscrit porte : *Andante molto moderato*, corrigé postérieurement en : *Quasi Adagio*.
3. Sur le manuscrit d'orchestre de 1893. Le manuscrit préorchestral est sans indication.
4. On rappelle que l'orchestration de la *Silicienne* est identique dans la musique de scène et la suite op. 80.
5. Seule la version chant et piano a été publiée.

SUMMARY

A discussion of the two versions of Fauré's music for the play of Maeterlinck : *Pelléas et Mélisande* : 1° the incidental music composed for the London performances of June-July 1898, scored by Charles Kœchlin, for a chamber orchestra. That version includes various unpublished interludes we try to replace in Maeterlinck's text from the examination of the original score preserved at the Paris Bibliothèque nationale ; 2° the well known symphonic suite op. 80, rescored by Fauré himself for a large orchestra, includes only the four main pieces of the original version. Different opinions and recollections are cited, including those of Debussy, Georgette Leblanc-Maeterlinck, Reynaldo Hahn, Ch. Kœchlin...

Joëlle CAULLIER

Les chefs d'orchestre allemands à Paris entre 1894 et 1914

Après avoir banni toute manifestation allemande des scènes françaises dès les lendemains de 1870, le Paris de la Belle Époque révèle un engouement soudain pour les chefs d'orchestre d'outre-Rhin. Ce changement radical d'attitude s'inscrit dans le contexte tourmenté de la « question allemande » qui hante toute la fin du siècle. Il attire d'autant plus l'attention sur la présence des chefs allemands à Paris avant la guerre de 1914 qu'il met en lumière la fluctuation de l'opinion française devant l'idée d'Allemagne et en favorise la compréhension. Le présent article se propose d'éclairer et d'analyser cet épisode important de la vie musicale française, si étroitement lié à la vie intérieure d'une société en pleine mutation.

A l'extrême fin du XIXe siècle, la figure du chef d'orchestre tend à égaler si ce n'est à supplanter, dans l'estime du public, celle des virtuoses instrumentistes et chanteurs. L'importance du chef d'orchestre s'était peu à peu accrue dans le courant du siècle par suite du développement de la musique symphonique, de l'influence de certains musiciens (compositeurs ou non : Berlioz, Mendelssohn et Habeneck entre autres) et surtout de la réforme wagnérienne; en France, dans toute la deuxième moitié du siècle, Pasdeloup, Colonne et Lamoureux jouent un rôle considérable dans l'évolution du goût musical en préparant le triomphe de Wagner après 1890, auprès d'un public nouveau qu'ils ont su amener au concert symphonique. Au même moment, la carrière des chefs européens s'internationalise, marquant une étape décisive dans l'histoire musicale; en instaurant de véritables joutes entre les chefs locaux et les chefs invités, la dernière décennie du siècle offre à un public abondant la possibilité de connaître de nouvelles œuvres, de nouvelles interprétations, de nouvelles manières d'être et de sentir, état d'esprit récent qui s'inscrit tout à fait dans la nouvelle tendance européenne au cosmopolitisme sur fond de nationalisme qui caractérise l'aube du XXe siècle.

Si des chefs de diverses nationalités viennent en France à cet époque, ce sont surtout les Allemands qui, tout auréolés du prestige de Bayreuth où ils ont généralement été formés, suscitent le plus vif intérêt. Lorsque l'on se souvient que l'Allemagne n'avait pas participé à l'Exposition universelle de 1889, lorsque l'on se souvient du scandale de *Lohengrin*

chez Lamoureux en 1887, on ne peut que s'étonner de ce revirement total de l'opinion française. En réalité, c'est la nature même des relations franco-allemandes qui est contradictoire. Comment comprendre autrement la substitution d'une vague de chaude sympathie dans les années 1890, puis d'un violent courant germanophobe nationaliste dès les années 1900, à la haine soulevée par la défaite de Sedan en 1870, ayant elle-même succédé à la folle admiration des générations romantiques pour le pays d'Outre-Rhin ? Cette inconstance semble très spécifique de la relation avec l'Allemagne. En fait, le phénomène surgit à une période de crise existentielle commune à tous les pays d'Europe et sans doute liée à la mise en place du système capitaliste moderne. Les immenses transformations de la société européenne sur les plans politique, économique, social et technique, entraînent à leur suite une transformation philosophique radicale; l'installation de structures nouvelles en remplacement de l'ordre ancien provoque alors de graves perturbations. Dans chaque pays d'Europe cette période de « décadence », comme on l'a appelée, adopte un visage particulier. En France, la spécificité de la crise semble être une fixation collective sur la question allemande, qui n'est sans doute que l'expression, la manifestation d'un malaise profond dont l'Allemagne fait les frais en tant que miroir de la France. N'est-ce pas en effet parce qu'ils ne cessent de s'identifier l'un à l'autre que chacun des deux pays finit par ne plus pouvoir tolérer la vision de son double, au point d'en rêver la destruction ? Ne serions-nous pas arrivés ici aux confins du Mythe et de l'Histoire : Caïn tue Abel, Romulus tue Remus, la rencontre du « double » est sinistre présage pour le poète romantique, le Franc et le Germain (germanus, le frère) se complaisent au bord du gouffre de la guerre (en y sombrant parfois) sans parvenir pourtant à détruire ce lien inaltérable, celui du sang, qui les unit dans une sorte d'amour et de haine, mêlés en un sentiment confus et douloureux ?

C'est une meilleure compréhension d'un moment exceptionnel de la civilisation occidentale qui nous semble devoir naître de l'étude apparemment très limitée des chefs allemands à Paris. L'article proposé ici ne se veut qu'un aperçu de la première étape de cette réflexion, étape nécessairement historique qui doit offrir une base concrète à la recherche et servir avant tout d'instrument de travail. Pour plus de clarté et, espérons-nous, plus de précision, nous avons opté pour une synthèse sous forme de quatre tableaux [1] qui seront commentés dans les pages suivantes :

TABLEAU 1 : calendrier des manifestations musicales (concerts et

1. Les éléments présentés ci-dessous proviennent du dépouillement de la presse musicale (*Ménestrel, Guide musical*, pour l'essentiel), des programmes de concerts des diverses associations et de la thèse d'Elisabeth BERNARD, *La Vie symphonique à Paris entre 1861 et 1914*, Thèse de doctorat de 3e cycle, Université de Paris I, 1976, en cours de publications aux Presses de l'Université Laval, Québec.

représentations scéniques) dirigées à Paris par les chefs allemands [2] entre 1894 et 1914.

TABLEAU 2 : répartition des manifestations allemandes en fonction des orchestres dirigés.

TABLEAU 3 : répartition des manifestations allemandes en fonction des chefs invités.

TABLEAU 4 : inventaire des programmes.

TABLEAU 1

Numérotation des concerts	Dates	Chefs	Orchestres
1	18 mars 1894	F. MOTTL	Concerts Colonne
2	23 mars 1894	H. LEVI	Concerts Colonne
3	17 janvier 1897	F. MOTTL	Concerts Colonne
4	24 janvier 1897	F. MOTTL	Concerts Colonne
5	9 mai 1897	A. NIKISCH	Philharmonique de Berlin
6	11 mai 1897	–	–
7	13 mai 1897	–	–
8	15 mai 1897	–	–
9	16 mai 1897	–	–
10	28 novembre 1897	R. STRAUSS	Concerts Colonne
11	27 février 1898	F. WEINGARTNER	Concerts Lamoureux
12	6 mars 1898	F. WEINGARTNER	Concerts Lamoureux
13	27 mars 1898	F. MOTTL	Concerts Lamoureux
14	3 avril 1898	H. RICHTER	Concerts Colonne
15	8 avril 1898	H. RICHTER	Concerts Colonne
16	22 janvier 1899	R. STRAUSS	Concerts Lamoureux
17	29 janvier 1899	R. STRAUSS	Concerts Lamoureux
18	5 février 1899	F. WEINGARTNER	Concerts Lamoureux
19	12 février 1899	F. WEINGARTNER	Concerts Lamoureux
20	4 mars 1900	R. STRAUSS	Concerts Lamoureux
21	11 mars 1900	R. STRAUSS	Concerts Lamoureux
22	25 mars 1900	S. WAGNER	Concerts Colonne
23	1er avril 1900	S. WAGNER	Concerts Colonne
24	1er avril 1900	F. WEINGARTNER	Concerts Lamoureux
25	8 avril 1900	F. WEINGARTNER	Concerts Lamoureux
26	18 juin 1900	G. MAHLER	Philharmonique de Vienne
27	19 juin 1900	–	–
28	20 juin 1900	–	–
29	21 juin 1900	–	–
30	17 février 1901	F. WEINGARTNER	Concerts Lamoureux
31	24 février 1901	F. WEINGARTNER	Concerts Lamoureux
32	28 mars 1901	F. STEINBACH	Grands concerts symphoniques du Vaudeville

2. Avant la première guerre mondiale, la confusion des termes « allemand » et « autrichien » est couramment admise, c'est pourquoi nous les confondons à notre tour volontairement sous le même vocable « allemand ».

Numérotation des concerts	Dates	Chefs	Orchestres
33	4 avril 1901	K. Muck	Vaudeville
34	5 avril 1901	K. Muck	Vaudeville
35	11 avril 1901	M. Fiedler	Vaudeville
36	18 avril 1901	Erdmannsdoerfer	Vaudeville
37	19 mai 1901	A. Nikisch	Philharmonique de Berlin
38	21 mai 1901	–	–
39	22 mai 1901	–	–
40	24 mai 1901	–	–
41	25 mai 1901	–	–
42	23 février 1902	F. Weingartner	Concerts Lamoureux
43	23 février 1902	F. Mottl	Concerts Colonne
44	2 mars 1902	F. Weingartner	Concerts Lamoureux
45	9 mars 1902	A. Nikisch	Concerts Colonne
46	8 février 1903	F. Weingartner	Concerts Lamoureux
47	1er mars 1903	S. Wagner	Concerts Lamoureux
48	29 mars 1903	R. Strauss	Concerts Lamoureux
49	7 février 1904	E. Von Schuch	Concerts Colonne
50	8 janvier 1905	A. Nikisch	Concerts Colonne
51	5 mai 1905	F. Weingartner	Concerts Colonne
52	7 mai 1905	–	–
53	10 mai 1905	–	–
54	12 mai 1905	–	–
55	29 mai 1905	A. Nikisch	Concerts Colonne
56	30 mai 1905	A. Nikisch	Concerts Colonne
57	25 mars 1906	R. Strauss	Concerts Colonne
58	20 avril 1906	F. Weingartner	Concerts Lamoureux
59	23 avril 1906	–	–
60	25 avril 1906	–	–
61	27 avril 1906	–	–
62	29 avril 1906	–	–
63	1er mai 1906	–	–
64	16 mai 1907	A. Nikisch	Société impériale de musique russe (à l'Opéra)
65	19 mai 1907	–	–
66	23 mai 1907	–	–
67	30 mai 1907	–	–
68	15 décembre 1907	S. Von Haussegger	Concerts Lamoureux
69	22 décembre 1907	–	–
70	26 décembre 1907	–	–
71	26 janvier 1908	F. Steinbach	Concerts Lamoureux
72	2 février 1908	–	–
73	27 février 1908	F. Mottl	Concerts Lamoureux
74	22 mars 1908	R. Strauss	Concerts Colonne
75	26 mai 1908	R. Strauss	Philharmonique de Berlin
76	27 mai 1908	R. Strauss	–
77	17 avril 1910	G. Mahler	Concerts Colonne
78	11 décembre 1910	S. Wagner	Concerts Lamoureux
79	2 mai 1911	F. Weingartner	Concerts Colonne
80	5 mai 1911	–	–

Numérotation des concerts	Dates	Chefs	Orchestres
81	8 mai 1911	–	–
82	10 mai 1911	–	–
83	3 décembre 1911	R. STRAUSS	Concerts Lamoureux
84	26 avril 1912	F. WEINGARTNER	Concerts Colonne
85	28 avril 1912	–	–
86	30 avril 1912	–	–
87	6 avril 1913	F. WEINGARTNER	Théâtre des Champs-Élysées
88	6 avril 1913	M. KAEHLER	Concerts Sechiari
89	29 mars 1914	F. STEINBACH	Concerts Colonne
90	29 mars 1914	F. BUSONI	Concerts Sechiari

TABLEAU 1 *(suite)*

Représentations scéniques	Dates	Chefs	Orchestres et lieux
Salomé	8 mai 1907	R. STRAUSS	Châtelet Orchestre Colonne + troupe allemande
–	11 mai 1907	–	–
–	14 mai 1907	–	–
–	17 mai 1907	–	–
–	21 mai 1907	–	–
–	24 mai 1907	–	–
L'Or du Rhin	10 juin 1911	F. WEINGARTNER	Opéra
La Walkyrie	11 juin 1911	F. WEINGARTNER	Opéra
Siegfried	13 juin 1911	F. WEINGARTNER	Opéra
Crépuscule des dieux	15 juin 1911	F. WEINGARTNER	Opéra
L'Or du Rhin	24 juin 1911	A. NIKISCH	Opéra
La Walkyrie	25 juin 1911	A. NIKISCH	Opéra
Siegfried	27 juin 1911	A. NIKISCH	Opéra
Crépuscule des dieux	29 juin 1911	A. NIKISCH	Opéra
Tristan et Iseut	8 juin 1912	O. LOHSE	Opéra
–	11 juin 1912	O. LOHSE	Opéra
L'Or du Rhin	15 juin 1912	F. WEINGARTNER	Opéra
La Walkyrie	16 juin 1912	F. WEINGARTNER	Opéra
Siegfried	18 juin 1912	F. WEINGARTNER	Opéra
Crépuscule des dieux	20 juin 1912	F. WEINGARTNER	Opéra
Benvenuto Cellini	3 avril 1913	F. WEINGARTNER	Champs-Élysées
Freischütz	4 avril 1913	F. WEINGARTNER	Champs-Élysées
Josephslegende	14 mai 1914	R. STRAUSS	Opéra. Ballets russes
–	17 mai 1914	–	–
–	21 mai 1914	–	–
–	4 juin 1914	–	–
–	6 juin 1914	–	–
Parsifal	3 juin 1914	F. WEINGARTNER	Champs-Élysées

Commentaire. Alors que plusieurs chefs russes étaient déjà venus en France [3], il fallut attendre 1894 pour que le premier kapellmeister fasse ses débuts, à Paris, et c'est Colonne qui favorisa ce premier pas : suivant l'exemple de Joseph Dupont, directeur des Concerts populaires de Bruxelles, Colonne inaugura l'invitation de chefs étrangers en conviant Édouard Grieg, Hermann Levi et Felix Mottl à venir diriger son orchestre pendant l'un de ses voyages en Russie. L'invitation de deux kapellmeister pouvait sembler téméraire : non seulement Colonne avait contribué à imposer à Paris, au terme d'une longue lutte menée tout d'abord avec Pasdeloup, puis avec Lamoureux, ce Wagner honni depuis 1870, mais il tentait maintenant d'y introduire les serviteurs, bien vivants eux, du culte nouveau et cela dans une France extrêmement susceptible sur le chapitre de l'Allemagne. Pourtant, malgré les apparences, le moment était bien choisi : à l'extérieur, Bismarck venait d'être écarté par Guillaume II dont la France espérait beaucoup et qui d'ailleurs cherchait avec insistance un rapprochement par crainte d'un encerclement, l'alliance avec la Russie avait tranquillisé les esprits inquiets à l'idée d'un éventuel conflit avec l'Allemagne et les expéditions coloniales redoraient le blason meurtri de la France ; à l'intérieur, après une Exposition universelle qui avait magnifié la puissance française, la crise boulangiste avait été définitivement surmontée et le gouvernement favorisait dès lors un cosmopolitisme autorisé par la nouvelle politique européenne. La France reprenait confiance en elle et les rapports franco-allemands bénéficiaient pour une brève lune de miel, de cette détente.

Le geste de Colonne inaugura donc le règne des chefs allemands à Paris. Jusqu'en 1914, c'est-à-dire en vingt ans, ils donneront plus d'une centaine de concerts et représentations théâtrales, bien que l'histoire de ce règne soit sans cesse perturbée par les problèmes de politique intérieure, les tensions diplomatiques franco-allemandes et l'évolution esthétique du pays. Pendant ces vingt années, les yeux du public et des critiques français seront rivés sur ces représentants d'une Allemagne moderne devenue fascinante par sa prodigieuse vitalité et sa maîtrise technique incomparable.

TABLEAU 2

Commentaire. Entre 1894 et 1914, dix-sept kapellmeister se succèdent sur les scènes parisiennes. Mises à part les représentations de *Salomé* dirigées par Strauss en 1907, il faut attendre 1911 pour que les chefs

3. L'Exposition universelle de 1889 et l'alliance franco-russe (1891-1893) avaient favorisé visites et échanges artistiques. En 1891, notamment, Colonne avait fait un échange avec Tchaïkovski. Pour tout ce qui concerne les orchestres Pasdeloup, Colonne et Lamoureux, consulter l'ouvrage d'E. Bernard déjà cité.

allemands soient invités à diriger des œuvres lyriques. Jusque-là, seules les portes des concerts symphoniques leur sont ouvertes.

Pendant ces vingt années, trois grands moments marquent leur carrière parisienne : 1897-1901, 1905-1908, 1912-1914 ; mais ce que les chiffres ne peuvent mettre en valeur, ce sont les atmosphères fondamentalement différentes qui caractérisent ces trois phases :

1) Entre 1897 et 1901, onze chefs allemands, dirigeant un ou deux concerts lors de chaque tournée, se font connaître à Paris et c'est un succès quasi absolu qui les y accueille. Les esprits français sont, en cette fin du XIXe siècle, dans l'ensemble bien disposés [4] à l'égard d'une Allemagne qui s'impose alors à l'admiration de l'Europe entière et dont l'Exposition universelle de 1900 va consacrer le triomphe. Il n'empêche que la rançon de cette gloire va être la montée de l'inquiétude dès les lendemains de 1900, une inquiétude qui, des milieux nationalistes, va bientôt gagner toutes les familles politiques. Vers 1901, en effet, l'omniprésence des kapellmeister sur les affiches de concerts commence à paraître aux yeux de certains [5] comme suspecte d'impérialisme et le thème du pangermanisme devient peu à peu un familier de la presse écrite. Les organisateurs de concerts ont-ils craint d'indisposer les critiques musicaux ? Toujours est-il que l'on constate une très nette diminution des concerts allemands après la saison 1900-1901.

2) Entre 1905 et 1908, la vogue des musiciens d'Outre-Rhin semble réapparaître, si l'on en croit les chiffres qui mentionnent trente-trois manifestations. Et pourtant, les statistiques taisent une grande partie de la réalité. L'ambiance psychologique est totalement changée : depuis quelque temps, un bon nombre d'intellectuels français font campagne contre l'Allemagne [6] ; l'incident de Tanger prend en 1905 des proportions considérables et inaugure une série de crises diplomatiques

---

4. On mesure le chemin parcouru par l'opinion française vis-à-vis de l'Allemagne en lisant cet article de Bellaigue (*Revue des deux-Mondes*, in : *Impressions musicales et littéraires*, [Paris, sd.], pp. 298-304) dont voici un extrait significatif :

« Quand on voit, quand on écoute un de ces grands interprètes allemands des grandes œuvres allemandes, ce n'est pas seulement la musique, mais en quelque sorte la musicalité de leur race et de leur pays qui s'impose à nous.

On se souvient du génie de ce peuple et de son travail, de sa nature et de sa volonté (...) Alors, auprès de ce qu'ils font de la musique et pour la musique, il semble que ce que nous faisons nous-mêmes ne soit que jeux de petits enfants. »

5. Debussy notamment se montrera très féroce à l'égard des chefs allemands. Lire à ce sujet : *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. François Lesure (Paris, Gallimard, 1971).

6. Consulter à ce sujet le remarquable ouvrage de Claude DIGEON, *La Crise allemande de la pensée française* (Paris, PUF, 1959), qui compare (pp. 463-479) les deux enquêtes réalisées par le *Mercure de France* en avril 1895 et en novembre-décembre 1902-janvier 1903, sur l'influence allemande en France.

TABLEAU 2

Années	Concerts Colonne	Concerts Lamoureux	Autres orchestres français (*)	Orchestres étrangers	Représentations scéniques	Nombre de chefs d'orchestre	Nombre annuel de concerts (le second chiffre est celui des représentations scéniques)
1894	2					2	2
1895						0	0
1896						0	0
1897	3			5		3	8
1898	2	3				3	5
1899		4				2	4
1900	2	4		4		4	10
1901		2	5	5		6	12
1902	2	2				3	4
1903		3				3	3
1904	1					1	1
1905	7					2	7
1906	1	6				2	7
1907		3		4	6	3	7 + 6
1908	1	3		2		3	6
1909						0	0
1910	1	1				2	2
1911	4	1			8	2	5 + 8
1912	3				6	2	3 + 6
1913			2		2	2	2 + 2
1914	1		1		6	4	2 + 6
Total	30	32	8	20	28	–	118

(*) Ces autres orchestres français sont ceux des *Grands Concerts symphoniques du Vaudeville*, des *Concerts Sechiari* et du *Théâtre des Champs-Élysées*.

(Algésiras, Balkans, Agadir...) qui ne feront qu'accroître les tensions entre les deux pays.

A partir de 1905, les chefs allemands ne viennent plus diriger un ou deux concerts à la fois, comme naguère, mais se déplacent à l'occasion d'un festival consacré à un ou plusieurs compositeurs : Beethoven, la jeune école russe, Wagner, Berlioz... Ce sont alors quatre ou cinq soirées consécutives centrées non seulement sur un auteur mais aussi, si ce n'est surtout, sur un chef d'orchestre. Alors qu'à la fin du siècle, on admirait le génie allemand à travers le groupe des kapellmeister, désormais, on se tourne vers des personnalités bien précises (Strauss et Weingartner essentiellement), dont les particularités sont érigées en définition de la réalité allemande dans son ensemble. Les caractéristiques individuelles offrent de meilleures cibles aux passions françaises que l'impalpable idée d'« Allemagne ». Les chefs allemands ne sont plus simples représentants de l'Allemagne, mais de véritables allégories d'une nation moderne, puissante, dangereuse, dont on envie certes les qualités, mais dont on fustige d'autant plus aigrement les défauts. La virtuosité des kapellmeister qui était, il y a peu encore, le principal sujet d'admiration des Français, devient vers 1905 le principal grief dirigé contre eux. Pour une époque obnubilée par la décadence, la virtuosité était devenue en peu de temps, un symbole de facilité, révélateur d'un esprit superficiel qui portait l'entière responsabilité du déclin de la civilisation occidentale [7]. Cette lutte contre la virtuosité, contre la maîtrise technique de l'Allemagne, exprimait la révolte d'une société fin de siècle qui avait péniblement élaboré un ensemble de valeurs spirituelles (exigence intérieure, profondeur de pensée, exaltation de « l'âme humaine » de la philosophie idéaliste, qui devaient être les instruments de la régénération, idée fixe de la fin du XIXe siècle) contre la société libérale moderne qui concevait l'essor de l'Europe, davantage en termes d'économie qu'en termes de morale. Et c'est probablement cet affrontement de deux conceptions du monde que révèlent les réactions françaises devant les chefs allemands vers 1905.

Malgré certaines attaques contre Weingartner [8], c'est surtout Strauss

---

7. En ce début de siècle, se déclenche une violente querelle qui aboutira même à un procès, et qui vise à éliminer le genre du concerto des concerts symphoniques. La moindre apparition d'un instrument soliste (dans un concerto de Beethoven ou de Saint-Saëns aussi bien que dans un poème de Strauss) déchaîne les huées. Cette attitude surprenante du monde musical parisien ne serait-elle pas liée à ce sentiment aigu de la décadence ?

8. Cf. Jean MARNOLD, « Virtuosiana », *Mercure musical*, 15 mai 1905, 40-43 : « Monsieur Weingartner est le plus turbulent de ces « virtuoses de l'orchestre » dont le microbe embatonné sévit chez nos doctes voisins, engendré brandillant du bouillon de culture de la décadence (...) Le virtuosisme inconscient est le signe d'un art exténué. On s'en aperçoit autant à ce que nos voisins nous apportent de neuf qu'au traitement qu'il font subir à leurs plus glorieux défunts (...). »

qui, à cause du triomphe qu'il remporte avec *Salomé*, devient la principale cible de la presse française [9] :

> « Il y a dans l'esthétique de M. Richard Strauss quelque chose d'assez grossier ; c'est cette idée que plus une œuvre est longue et énorme, plus elle est belle (...). » [10]
>
> « De la puissance, vous en avez certainement, et surtout de la violence, ce qui n'est pas la même chose. (...) Mais où est l'émotion, où la grâce, où l'idée mélodique, où le sentiment vraiment musical ? De la sonorité, oui, une sonorité grosse, toujours éclatante, souvent épaisse, mais c'est là un art purement matériel, un art purement extérieur qui ne dit rien à l'esprit, encore moins à l'âme. C'est de la musique sans cœur et pour moi cela dit tout. » [11]

Cette période 1905-1908, qui voit resurgir l'élément passionnel des relations franco-allemandes, se révèle fondamentale dans l'histoire des chefs allemands à Paris : s'y affrontent à la fois une folle admiration doublée d'envie pour la puissance allemande et une haine d'autant plus insurmontable qu'elle masque le sentiment de culpabilité des admirateurs de la pensée et de l'esthétique germaniques.

3) La gloire des chefs allemands jette ses derniers feux dans les années qui précèdent immédiatement la guerre et adopte encore une fois un nouveau visage. Entre 1912 et 1914, les kapellmeister disparaissent presque totalement des concerts symphoniques et accèdent pour la première fois en France, aux scènes lyriques, sur l'invitation de Messager et Broussan à l'Opéra et de Gabriel Astruc aux Champs-Élysées.

Si l'apparition de festivals avait été le signe que la société s'orientait, même dans le domaine artistique, vers un système de production massive (en quatre soirées, on jouait les neuf symphonies de Beethoven, un ou deux concertos, une ouverture...) qui sonnait l'heure d'un nouveau type d'organisation économique de l'Europe, les grandes manifestations artistiques de l'Avant-guerre n'allaient faire que resserrer les liens entre l'art et l'économie. Ce furent de véritables entreprises commerciales que les trois ou quatre « great season » qui précédèrent la guerre, soulevant d'ailleurs les protestations de la presse. Paradoxalement, dans un Paris de plus en plus nationaliste, la grande bourgeoisie d'affaires organisait à grands frais des spectacles cosmopolites qui ne s'adressaient d'ailleurs

---

9. Le séjour de *Salomé* en France fut jalonné de scandales divers qui occupèrent constamment la presse musicale de 1907 à 1909.

10. J.-C., « Les œuvres récentes : *Salomé* de R. Strauss », *Revue musicale*, 15 mai 1907, 241-243.

11. Arthur POUGIN, *le Ménestrel*, 11 mai 1907.

qu'à un certain public, « Les Parisiens à qui la fortune permet ces primeurs intellectuelles et qui escomptent les nouveautés inédites et bruyantes » [12].

> « De nos jours, le gala s'est embourgeoisé; on peut le définir : représentation donnée à des gens qui la payent très cher pour s'offrir la joie d'une impression d'art. Il est donc devenu purement financier et snobiste. Comme toutes les choses humaines, il a du bon et du mauvais : l'argent permet de monter avec luxe des œuvres qui peuvent avoir de l'intérêt; le snobisme disait Jules Lemaitre, " est l'auxiliaire agité et ahuri d'entreprises finalement intéressantes ". Le mauvais vient de ce que les capitalistes seuls peuvent se permettre ces réjouissances. » [12].

Il faut désormais des spectacles à sensation, réunissant les éléments les plus exceptionnels qui soient; les chefs allemands ne sont plus alors que l'une des composantes de l'exception; ballets russes, musicien français, poète italien, chœurs anglais, kapellmeister allemands, autant d'éléments pouvant se combiner (intégralement ou partiellement) de mille manières différentes pour donner un *Martyre de Saint-Sébastien,* un *Prélude à l'après-midi d'un faune,* une *Josephslegende,* un *Requiem* de Berlioz ou encore une *Tétralogie* inédite ! Dans cette ambiance nouvelle, les chefs allemands ne sont plus les destinataires exclusifs du succès, mais seulement l'un des facteurs de la réussite d'un spectacle et leur nom s'efface peu à peu, dans les articles de la presse, au profit de l'œuvre, du danseur ou encore bien souvent de l'organisateur [13].

TABLEAU 3

Commentaire. Pendant ces vingt années, parmi les dix-sept chefs qui vinrent en France, c'est incontestablement Strauss et Weingartner qui furent le plus en vue; Strauss (bien qu'il ait donné moins de concerts que son condisciple), parce qu'il était le représentant de la jeune musique allemande, Weingartner parce qu'il était le chef d'orchestre le plus remarqué de la jeune génération. Chacun d'eux fut présent sur la scène parisienne jusqu'à la veille de la guerre, Strauss comme compositeur (il dirigeait ses œuvres presque exclusivement), Weingartner comme interprète des grands classiques et c'est probablement cette

---

12. A. TENROC, « Les great season parisiennes », *Courrier musical,* 1er juillet 1912, 395-397.

13. Vers 1912-1914, le nom de Gabriel Astruc (fondateur du Théâtre « à nouveautés » des Champs-Élysées) apparaît plus fréquemment dans les journaux que celui de Weingartner ou de Strauss, ce qui n'est pas vrai pour les époques antérieures.

TABLEAU 3 [13bis]

Chefs d'orchestre	Nombre de concerts avec l'orchestre Colonne	Nombre de concerts avec l'orchestre Lamoureux	Nombre de concerts avec d'autres orchestres	Nombre de représentations scéniques	Nombre total de manifestations
BUSONI			1 (1914)		1
ERDMANNSDOERFER			1 (1901)		1
FIEDLER			1 (1901)		1
KAEHLER			1 (1913)		1
LEVI	1 (1894)				1
E. VON SCHUCH	1 (1904)				1
LOHSE				2 (1912)	2
MUCK			2 (1901)		2
RICHTER	2 (1898)				2
HAUSEGGER		3 (1907)			3
STEINBACH	1 (1914)	2 (1908)	1 (1901)		4
S. WAGNER	2 (1900)	1 (1903) 1 (1910)			4
MAHLER	1 (1910)		4 (1900)		5
MOTTL	1 (1894) 2 (1897) 1 (1902)	1 (1898) 1 (1908)			6
NIKISCH	1 (1902) 3 (1905)		5 (1897) 5 (1901) 4 (1907)	4 (1911)	22

13 bis. L'ordre de présentation des chefs a été déterminé, dans ce tableau, par le nombre de manifestations qu'ils ont dirigées à Paris.

Chefs d'orchestre	Nombre de concerts avec l'orchestre Colonne	Nombre de concerts avec l'orchestre Lamoureux	Nombre de concerts avec d'autres orchestres	Nombre de représentations sléniques	Nombre total de manifestations
STRAUSS	1 (1897)				
		2 (1899)			
		2 (1900)			
		1 (1903)			
	1 (1906)				
				6 (1907)	22
	1 (1908)		2 (1908)		
		1 (1911)			
				5 (1914)	
WEINGARTNER		2 (1898)			
		2 (1899)			
		2 (1900)			
		2 (1901)			
		2 (1902)			
		1 (1903)			40
	4 (1905)				
		6 (1906)			
	4 (1911)			4 (1911)	
	3 (1912)			4 (1912)	
			1 (1913)	2 (1913)	
				1 (1914)	

différence fondamentale d'orientation qui les empêcha de se nuire dans l'estime (ou la contestation) des Français. Nikisch donna autant de concerts que Strauss, mais ne vint à Paris que six fois, dont trois avec un orchestre étranger et suscita beaucoup moins de polémiques que les deux chefs précités.

C'est Colonne, nous l'avons vu, qui, le premier, confia son orchestre à un chef allemand en 1894. Lamoureux lui, n'invita jamais de chefs étrangers et il fallut attendre 1898, Chevillard prenant la direction de l'orchestre, pour que le premier Allemand vienne y diriger. En revanche, aux environs de 1908, les deux associations commencèrent ensemble à réduire le nombre de leurs invitations et les manifestations allemandes postérieures à cette date éveillèrent peu d'échos dans la presse musicale.

Les deux grands Concerts symphoniques, Colonne et Lamoureux, se répartirent à peu près équitablement les manifestations allemandes ; les petits orchestres (Vaudeville, Séchiari) ne purent inviter, probablement par soucis financiers, les célébrités internationales comme Strauss ou Weingartner, ce qui eut pour avantage de faire découvrir en France les personnalités musicales célèbres au-delà du Rhin, comme Muck, Steinbach, etc.

A l'époque où ils vinrent à Paris, les chefs allemands occupaient tous des postes officiels dans les grandes villes d'Autriche ou d'Allemagne. Nous donnons ici quelques précisions au sujet des chefs d'orchestre moins connus en France que Richter, Mottl ou Weingartner :

– Max Fiedler (né en 1859) professait au Conservatoire de Hambourg dont il devint directeur en 1903 ; il dirigea les concerts philharmoniques de la ville de 1904 à 1908.

– Kaehler était, en 1913, premier chef d'orchestre à l'Opéra grand-ducal de Schwerin.

– Ernst von Schuch (né en 1847) était Generalmusikdirektor à Dresde.

– Karl Muck (né en 1859) était chef d'orchestre à l'Opéra de Berlin, aux côtés de Strauss.

– Siegmund von Hausegger (né en 1872) dirigeait depuis 1899, les « Volksymphoniekonzerte » et les « Modernen Abende » du Kaimorchester de Munich.

– Fritz Steinbach (né en 1855), interprète réputé de Brahms, succéda en 1886 à Strauss comme chef d'orchestre à la cour de Meiningen où il fut nommé Generalmusikdirektor en 1893. De 1896 à 1903, il fut Intendant de la Chapelle de la Cour et, à partir de 1903, occupa le poste de kapellmeister à Cologne. Il dirigea les deux grands festivals Brahms à Munich et à Wiesbaden en 1909 et 1912.

– Otto Lohse (né en 1858), après avoir dirigé les orchestres de théâtre de Riga, Hambourg, Strasbourg ainsi que les saisons lyriques allemandes de Londres (1894) et de New York (1895-1896), dirigea de 1905 à 1912 l'Opéra de Cologne, avant d'être appelé à l'Opéra de Leipzig qui fut son dernier grand poste.

TABLEAU 4

Commentaire. Pour interpréter le plus justement possible l'engouement du public parisien pour les chefs allemands, il nous fallait étudier avec précision leur répertoire musical. C'est pourquoi nous avons choisi d'établir un tableau absolument exhaustif des auteurs joués et de leur importance respective dans les concerts allemands à Paris. Un certain nombre de choix, sur le plan méthodologique, ont dû être faits.

D'une part, il nous paraissait nécessaire d'adopter une certaine classification des compositeurs joués :

– auteurs allemands et auteurs français puisque nous nous plaçons dans la perspective très spécifique des relations franco-allemandes ; auteurs étrangers dont la présence ou l'absence peut confirmer ou infirmer la relation de forces que les chefs allemands semblent établir ou tout au moins susciter dans leurs tournées ;

– auteurs classiques et auteurs contemporains car il est certain que les choix en ce domaine dans la composition des programmes ont une signification essentielle pour le sociologue. Il est en effet certain que la

TABLEAU 4 (*)

Œuvres allemandes	Œuvres françaises	Œuvres étrangères
	Classiques	
WAGNER 165 (93 + 72) BEETHOVEN 155,5 (60,5 + 95) WEBER 19 (12 + 7) SCHUBERT 17 (12 + 5) MOZART 17 (13 + 4) BACH 7 (5 + 2) MENDELSSOHN 7 (5 + 2) HAENDEL 6 (6 + 0) HAYDN 6 (6 + 0) SCHUMANN 4 (4 + 0) GLUCK 2 (2 + 0) CORNELIUS 2 (1 + 1)	BERLIOZ 45 (23,5 + 21,5)	LISZT 25,5 (19,5 + 6) BORODINE 4 (0 + 4) MOUSSORGSKI 3 (0 + 3) GLINKA 3 (0 + 3) SMETANA 1 (1 + 0) PAGANINI 1 (0 + 1)
	Contemporaines	
STRAUSS 84,5 (25 + 59,5) BRAHMS 14 (8 + 6) WEINGARTNER 9 (9 + 0) S. WAGNER 7 (3 + 4) BUSONI 4 (0 + 4) REGER 2 (0 + 2) MAHLER 2 (0 + 2) BRUCH 2 (2 + 0) SCHILLINGS 2 (2 + 0) ALBERT 1 (1 + 0) GOLDMARK 1 (1 + 0) BRUCKNER 1 (1 + 0) HUMPERDINCK 1 (1 + 0)	SAINT-SAËNS 10 (9 + 1) CHABRIER-MOTTL 2 (2 + 0) CARRAUD 2 (2 + 0) WIDOR 2 (2 + 0) CHAUSSON 2 (2 + 0) CHEVILLARD 2 (2 + 0) D'INDY 1 (1 + 0) HILLEMACHER 1 (1 + 0)	TCHAÏKOVSKI 14,5 (10 + 4,5) RIMSKY 8 (0 + 8) SCRIABINE 6 (0 + 6) LIADOV 4 (0 + 4) LIAPOUNOV 2 (0 + 2) TANEIEV 2 (0 + 2) SVENDSEN 2 (2 + 0) CUI 1 (0 + 1) DVORAK 1 (1 + 0)

(*) Les chiffres mis entre parenthèses correspondent, l'un à la période 1894-1904, l'autre à la période 1905-1914.

Les chiffres sont le résultat d'une évaluation (cf. commentaire) de l'importance de chaque œuvre :

3 points ont été attribués à un opéra, oratorio ou messe en entier,
2 points ont été attribués à une symphonie, un concerto, un poème symphonique en entier,
1 point a été attribué à un fragment d'œuvre, une œuvre mineure (rapsodie, fantaisie...), une ouverture.
0,5 point a été attribué à une mélodie, un air séparé d'œuvre lyrique.

prédilection du public de la deuxième moitié du XIXe siècle pour les compositeurs du passé révèle l'éclosion d'une mentalité nouvelle. Dans quelle mesure les kapellmeister satisfont-ils ce désir de sécurité et d'enracinement dans la tradition ? Dans quelle mesure en revanche cherchent-ils à troubler ce sentiment confortable ? Dans quelle mesure les œuvres contemporaines présentées mettent-elles en péril l'ordre établi ou s'y inscrivent-elles ? Autant de questions qui réclament des renseignements de base très précis qui permettront une étude approfondie de la société d'avant 1914. En ce qui concerne la répartition

des auteurs en classiques et en modernes, nous avons porté les limites du « classicisme » à la mort de Wagner ou aux cinq années qui ont suivi ; Borodine se trouvera de ce fait rangé parmi les classiques, alors que son contemporain Saint-Saëns sera considéré comme un moderne. Une telle division contient forcément une part d'arbitraire, mais il nous a semblé que les différences d'attitude du public et de la presse devant les œuvres d'un auteur disparu et celles d'un auteur vivant importaient plus que la contemporanéité des naissances.

D'autre part, il nous paraissait indispensable d'utiliser une « unité de mesure », pour évaluer l'importance d'un auteur par rapport à un autre. Il était exclu que nous ne fassions que comptabiliser les opus joués, étant donné qu'une mélodie n'a pas la même signification (dans une perspective sociologique, entendons-nous) qu'un opéra joué intégralement. C'est pourquoi nous avons décidé d'attribuer un certain nombre de points [14] à chaque genre musical (cf. légende du tableau 4).

On jugera aisément les imperfections d'un tel système, certaines ouvertures pouvant être aussi importantes (en temps et en conception) qu'un poème symphonique, par exemple, mais il nous a paru malgré tout plus précis qu'une simple addition d'opus. De plus, il ne faut jamais oublier que les programmes de l'époque sont souvent très imprécis et qu'une œuvre annoncée entière a pu n'être jouée que sous forme de fragments.

Nous avons également tenu à marquer une différence entre le répertoire qui précède 1905 et celui qui lui succède. Les conditions psychologiques [15] se modifiant assez nettement à cette époque (cf. commentaire du tableau 2), il était intéressant d'examiner si l'évolution des mentalités se reflétait dans la constitution même des programmes. C'est donc ainsi que s'expliquent les deux chiffres placés entre parenthèses. Nous pouvons constater que la musique française moderne n'est plus du tout jouée après 1905, ce qui indisposera fort la presse qui l'interprétera comme une provocation du type pangermaniste. On nous permettra d'ajouter à la décharge des chefs allemands, qu'en France, on jouait très peu d'œuvres germaniques contemporaines et que les chefs invités désiraient très légitimement faire connaître la musique allemande à leurs hôtes. Si Strauss n'avait pas dirigé lui-même ses compositions, il

---

14. C'est ce qu'a fait E. Bernard dans son étude des Concerts symphoniques à Paris.

15. C'est ce dont témoigne Jules Isaac in : *Un débat historique, 1914, le problème des origines de la guerre* (Paris, 1933), pp. 22-25 : « Pour qui a vécu ces événements [Tanger] en France et interroge ses souvenirs, il n'y a pas de doute : l'année 1905 marque un changement du destin ; l'acheminement à la guerre part de là. Avant, la paix était une habitude, la guerre était un mot, un concept purement théorique. Quand soudain, nous eûmes la révélation que ce concept pouvait se muer en réalité, nous éprouvâmes dans tout l'être un choc dont le souvenir n'a pu s'effacer (...) Moralement, politiquement, l'atmosphère était changée. »

est probable qu'elles n'auraient pas été jouées en France ou peu. Elles ne sont passées au répertoire des concerts français que parce que l'auteur en avait conduit les premières auditions. De plus, les chefs allemands présentaient fréquemment en Allemagne la musique française et il n'y a sans doute aucun pangermanisme dans leur attitude. Les interprétations hostiles qui en ont été faites ne s'expliquent que dans le cadre d'une France nationaliste.

Après une première étude, ce tableau suscite un certain nombre de remarques sur les lacunes de ce genre de schématisation :

– Tout d'abord, il ne laisse apparaître que le nom des compositeurs joués, et bien évidemment laisse dans l'ombre les auteurs absents des concerts allemands : Franck, Debussy, Ravel, du côté français, n'y ont jamais trouvé leur place, alors qu'un Chevillard, un Gaston Carraud sont joués. N'était-ce pas pure concession de la part des kapellmeister, qui remerciaient ainsi celui qui, si souvent, leur offrait la direction de son orchestre, ou qui ménageaient de cette façon la plume acérée d'un critique influent ? Les compositeurs italiens sont complètement ignorés (comme en France d'ailleurs), de même que la musique viennoise contemporaine (Schoenberg notamment [15bis]), ce qui donne à penser que les chefs allemands sont déjà sensibles à des principes purement commerciaux. Ils répondent à la demande d'un public conservateur qui réclame Beethoven, Wagner, Berlioz... eux-mêmes appartenant à la bourgeoisie d'une Allemagne au faîte de la puissance, dont ils véhiculent la vision du monde. Le modernisme d'un Richard Strauss ne remet pas en question l'ordre régnant, tout en reflétant la nouvelle société industrielle européenne. En revanche le modernisme d'un Debussy ou d'un Schoenberg sape les fondements de cette société en annonçant, par une sensibilité encore inconnue, la naissance de nouvelles conceptions du monde.

– Certains auteurs occupent une place importante dans ce tableau, sans pour autant que cela reflète la réalité des goûts allemands. En effet, la présence d'un grand nombre d'œuvres russes donne à penser que les chefs d'Outre-Rhin avaient à cœur de les faire connaître. Or, dans la majorité des cas, ces œuvres ont été dirigées par Nikisch, à l'occasion du festival de musique russe organisé en 1907 par Diaghilev ; Glinka, Borodine, Moussorgski, Rimski, Liadov, Liapounov, Cui... ne prennent donc rang dans cet inventaire que fortuitement.

– La dernière remarque porte, enfin sur l'aspect qualitatif de ce répertoire. Le lecteur peut en effet se demander quel genre d'œuvres ont été jouées par les Allemands en ce début de siècle, ce qui est essentiel pour déterminer leur contribution à la formation et à l'évolution du goût musical français. Les kapellmeister ont-il renouvelé les programmes des concerts symphoniques ou non ?

---

15 bis. Mahler sera lui-même très peu joué (seule, sa deuxième symphonie paraîtra à Paris, en 1910).

Il faut bien reconnaître que, plus encore que Chevillard et Colonne qui avaient déjà un public attitré, les Allemands obéissaient à des nécessités économiques ; en jouant les œuvres du répertoire traditionnel, ils étaient assurés de remplir les salles ; c'est pourquoi les mêmes sempiternels programmes s'inscrivaient sur les affiches : *symphonies* de Beethoven, *prélude et mort d'Isolde,* marche funèbre du *Crépuscule des dieux, Carnaval romain...* œuvres avec lesquelles le succès était assuré. De Saint-Saëns, ils jouèrent les œuvres les mieux admises, c'est-à-dire les poèmes symphoniques (*Rouet d'Omphale, Phaëton*) et les concertos.

Pourtant, malgré leur classicisme d'ensemble, ils exercèrent une influence essentielle dans certains domaines :

– c'est grâce à eux que les œuvres de Brahms se répandirent en France ; en effet ce n'est qu'après le succès remporté en 1901 par Steinbach et Fiedler au Vaudeville et par Nikisch avec le Philharmonique de Berlin dans les œuvres de Brahms, que Colonne commença à inscrire à son programme les quatre symphonies dans l'ordre chronologique, comme cela se faisait depuis quelques années, à titre pédagogique, pour les grands auteurs. Brahms, jusque-là négligé, était, grâce aux Allemands, hissé au rang de Beethoven ou de Schumann ;

– d'autre part, ce sont les chefs allemands qui relancèrent la querelle de la musique à programme, assoupie depuis les années 1870. En présentant, parfois en première audition les poèmes symphoniques de Liszt, qui étaient presque totalement ignorés en France, ainsi que tous les poèmes de Strauss, ils firent rejaillir, à l'aube du siècle, des questions esthétiques et philosophiques fondamentales [16]. La présence de Strauss à Paris dans les années 1898-1901, provoqua un remous considérable dans les milieux artistiques et fit circuler un sang nouveau dans un monde qui cherchait à se définir.

Mise à part cette brève période (1897-1901) qui, parmi les trois grands moments que connurent les chefs allemands à Paris, fut sans doute la plus féconde pour la France, les kapellmeister se cantonnèrent dans le répertoire traditionnel. Ils s'inscrivaient ainsi dans un ordre établi

---

16. Nous ne pouvons développer ici cet aspect essentiel de la crise des mentalités à la fin du siècle, mais c'est pourtant, croyons-nous, l'un des lieux de convergence des problèmes de l'époque. Nous indiquons, à ce sujet, quelques lectures importantes : tout d'abord, l'ouvrage de Hanslick, *Du Beau dans la musique* qui, après une première traduction en 1877, fut réédité chez Durand, en 1893 ; Félix WEINGARTNER, *la Symphonie après Beethoven,* trad. Madame C. Chevillard (Paris, Durand, sd. [1899]), 91 p ; Hugues IMBERT, *la Symphonie après Beethoven,* réponse à M. Weingartner, *Guide musical,* 19 août au 30 septembre 1900 ; Jean MARNOLD, « Richard Strauss », *Guide musical,* 19 novembre au 16 décembre 1900 ; Pierre KUNC, « La littérature dans la musique française contemporaine », *Guide musical,* 31 août au 21 septembre 1902.

auquel ils apportaient leur caution et une image symbolique. En une époque si bouleversée par les gigantesques transformations de la société et si avide de valeurs-refuges, le seul espoir résidait dans l'image de l'homme d'action [17] qui serait capable de transmettre l'étincelle de vie à un monde en décomposition, dans l'image du chef, dans celle du Héros. Dans cette ambiance psychologique, il n'est pas étonnant que surgisse le culte de Wagner, celui de Nietzsche et... celui du chef d'orchestre allemand [18]. L'apothéose de ce dernier prend valeur de symbole : il est le détenteur de l'autorité, le meneur d'hommes que l'on aspire à suivre, le successeur de Wagner, le reflet de la puissance allemande tant enviée ; il incarne le héros que l'époque appelle de ses vœux. Mais sous la pression des événements politiques, le culte de l'individu se transforme en culte de la Nation. Le Héros doit alors servir la cause nationale. Par son importance dans la vie publique, le chef d'orchestre devient un représentant de la Nation, objet tout désigné sur lequel pourront se fixer les sentiments patriotiques. Le chef d'orchestre conserve sa signification héroïque, mais s'il est allemand, il devient menaçant pour le pays qui le reçoit et suspect de pangermanisme. C'est probablement ce qui explique en partie la mise à l'écart progressive des kapellmeister de la vie artistique française à partir des années 1905-1907. Le triomphe de Strauss et de Weingartner, en ces mêmes années, n'en prend que plus de relief.

*
* *

17. « Dans cette masse encore amorphe qu'est notre génération, il y a des chefs en puissance, des têtes des capitaines de demain. Si quelque chose nous avertit que nous sommes ces élus de la destinée, ne cherchons pas davantage, croyons-en le signe intérieur : camarades, nous sommes les capitaines ! Au tombeau de Napoléon, professeur d'énergie, jurons d'être des hommes. » Maurice BARRÈS, *les Déracinés* (Paris, Fasquelle, 1897), p. 232.

18. Dans un délire d'enthousiasme pour Richter, H. MAUBEL (*Guide musical*, 24 mai 1896, pp. 406-407) écrit : « Richter ! Celui-ci est le demi-dieu, le Lohengrin dont l'âge et la méditation ont fait une sorte de Wotan blond (...). »

SUMMARY

THE GERMAN CONDUCTORS IN PARIS
BETWEEN 1894 AND 1914

In the middle of the ticklish « German question » which troubled in such a way the French society after 1870, the advent of the German conductors in Paris from 1894 forward takes a special significance in the musical life.

Within 20 years, they conducted more than 100 concerts in the French capital and they rouse up a wind of definite admiration in strong contrast with the germanophobia of the preceeding 20 years.

Yet the political crisis both with the ideological evolution of the French society had a great influence over the acceptability by the public : after 1905 (Tanger), the German conductors progressively met a poor welcome.

The aim of the present paper is to bring to the reader a certain number of basic informations which are synoptically disposed in four tables :

Table 1 : Calendar of musical activities (concerts and scenic performances) led in Paris by german conductor between 1894 and 1914.

Table 2 : Distribution of german activities in terms of the conducted orchestras.

Table 3 : Distribution of german activities in terms of the guest conductors.

Table 4 : Inventory of the programmes.

Separate remarks are made for each one of the presented tables.

NOTES ET DOCUMENTS

HECTOR BERLIOZ ET L'ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS
Lettres et documents inédits

Le 26 janvier 1843, le comité de l'Association des Artistes Musiciens se réunit pour la première fois. La création de cette société d'assistance mutuelle répond aux aspirations philanthropiques de son fondateur et président, le baron Taylor [1], autant qu'à une nécessité créée par l'évolution de la condition sociale des musiciens en cette première moitié du XIXe siècle. Contre le versement d'une cotisation annuelle modique, ils sont à même désormais de recevoir de l'Association des secours et des pensions. Rares sont ceux qui, obscurs ou célèbres, n'ont eu à cœur d'adhérer et de faire, d'une manière ou d'une autre, acte de générosité en faveur de cet organisme de solidarité. Les quarante-six membres fondateurs sont des personnalités musicales de l'époque. Parmi eux, Hector Berlioz. Son activité au sein de l'Association est inscrite dans la première décennie de l'existence de celle-ci, c'est-à-dire de 1843 à 1853.

L'Association des Artistes Musiciens nous ayant confié le soin de classer ce qui subsiste de ses archives et permis de l'exploiter [2], nous

---

1. Isidore-Justin-Séverin, baron Taylor (Bruxelles, 15 août 1789-Paris, 6 septembre 1879). La première association fondée par lui fut l'Association des Artistes dramatiques en 1840. Puis l'Association des Artistes Musiciens, l'Association des Peintres, Sculpteurs, Architectes et Graveurs (1844), l'Association des Inventeurs et Artistes industriels, l'Association des membres de l'Enseignement, toutes cinq réunies en une Société des Lettres et des Arts. Voir Vte Henri DELABORDE, *Notice sur la vie et les travaux du baron Taylor* (Paris, Firmin-Didot, 1880) et Éliane MAINGOT, *Le baron Taylor* (Paris, E. de Boccard, 1963).

Sur la fondation de l'Association des Artistes Musiciens, ses objectifs et ses premiers statuts, voir *Annuaire de l'Association des Artistes Musiciens*, 1844, p. 21 sqq.

2. Nous exprimons notre vive gratitude à Mme Yvonne Philippe, actuelle présidente de l'Association, qui nous a permis de publier ce qui forme le fond de cet article, et nos sincères remerciements à M. Yves Gérard pour les renseignements qu'il a bien voulu nous communiquer dans le cadre de sa préparation du quatrième volume de la correspondance générale d'Hector Berlioz, dans laquelle les lettres de 1852 et 1853, publiées pour la première fois dans cet article, ont pu prendre place.

choisissons, dans un premier temps, d'éclairer les rapports que Berlioz a entretenus avec elle. Nous versons ainsi quelques lettres et documents inédits au dossier des projets inaccomplis ou des exécutions mémorables que l'Association a organisées au bénéfice de sa caisse de pensions et de secours avec le concours du compositeur.

Les sources exploitées sont :

1° les procès-verbaux des séances du comité où sont mentionnées et parfois transcrites les lettres reçues et à la suite desquels est recopié le texte des réponses prévues ;

2° les registres de correspondance pour une période allant de janvier 1852 à mars 1867 ;

3° un dossier concernant l'exécution du *Requiem* à l'occasion de la mort du baron de Trémont (1852), dans lequel se trouvent différentes lettres de Berlioz adressées au baron Taylor ou à des artistes, et quelques notes rédigées de sa main.

La plupart des faits auxquels ces documents se rapportent étant déjà connus, nous ne publions que ce qui peut constituer un apport nouveau pour la biographie berliozienne sans nous référer systématiquement aux autres sources se rapportant à ces faits.

Dans un souci de clarté, nous avons reporté le texte des lettres, numérotées dans l'ordre chronologique, à la fin de cet article. La mention « autographe » signifie qu'elles sont de la main du musicien.

Le nom d'Hector Berlioz est l'avant-dernier sur la liste des fondateurs de l'Association des Artistes Musiciens. Au début de l'année 1843, le compositeur effectue un voyage artistique en Allemagne. Aucune allusion n'est faite par lui à la fondation dans la correspondance publiée. Il ne va même pas avoir à souhaiter de s'inscrire : dès la troisième séance, le baron Taylor désire que le comité s'élargisse et que Berlioz figure parmi les cinq secrétaires [3]. Ce n'est que le 16 mars que l'intéressé donne son accord et exprime sa reconnaissance par une lettre recopiée au procès-verbal [4]. Il est présent pour la première fois à la séance du 8 juin au cours de laquelle le président le prie de convaincre Meyerbeer de faire partie du comité [5]. Alors que les membres sont appelés à y tenir un rôle actif, Berlioz n'acceptera jamais d'autre responsabilité que celle d'organiser les concerts qu'il est appelé à diriger. Il sera peu assidu aux séances en dehors des périodes où sa présence est nécessaire.

---

3. Procès-verbal, 3e séance, 6 février 1843, registre I, p. 14. Les quatre autres secrétaires étant : Genevay, amateur, Joseph Meifred, Maurice Bourges, Allyre Bureau.

Les secrétaires étaient astreints à recopier à tour de rôle les procès-verbaux des séances. L'écriture de Berlioz n'apparaît qu'une seule fois, le 3 octobre 1848. Il a tenu le registre pour la fin de la 330e séance (registre III, p. 218).

4. Lettre n° 1, p. 225.

5. Procès-verbal, 35e séance, 8 juin 1843, registre I, p. 92.

Néanmoins, il restera membre du comité jusqu'en 1857, année où il est nommé vice-président honoraire [6] à la place de Michele Enrico Carafa, promu président honoraire. Il remerciera le comité par une simple lettre [7]. A cette époque, l'Association a déjà cessé d'être pour lui un champ d'action. Au lendemain de sa mort, elle n'organisera aucune cérémonie à sa mémoire.

Présentés dans leur contexte, ces lettres et ces documents apportent à la connaissance de la carrière d'Hector Berlioz autant qu'ils ajoutent quelques détails au tableau de la musique à Paris sous la monarchie de Juillet et le début du second Empire. Ils confirment d'abord, si besoin était, le caractère exceptionnel que le musicien tenait à donner à chacun de ses concerts et les difficultés de ses rapports avec les milieux musicaux, l'Opéra en particulier. Ils soulignent ensuite l'ascendant indéniable exercé par le directeur de l'Opéra et celui du Théâtre Italien sur les autres secteurs de la vie musicale. Ils font ressortir enfin le pouvoir discrétionnaire rapidement acquis par l'Association des Artistes Musiciens personnifiée par le baron Taylor.

I. Projets et concerts

Hector Berlioz a compris d'emblée l'avantage que lui vaudra de servir les intérêts de l'Association des Artistes Musiciens. Son goût du grandiose, son sens développé de l'organisation et de la publicité entrent dans les vues du baron Taylor, homme influent, soutenu par le régime et soucieux de voir s'étendre le rayonnement de son entreprise humanitaire à la faveur de manifestations artistiques spectaculaires. Dès le 16 mars 1843, le comité lance l'idée d'un festival qui aurait lieu dans la salle de l'Opéra. Habeneck, dont l'influence sur le comité sera considérable bien qu'il n'y siège pas encore, est pressenti. Mais le projet ne prend réellement corps qu'en juillet 1843. On envisage un double festival afin, sans doute, d'atténuer les effets de la rivalité déjà ancienne qui existe entre Habeneck et Berlioz. « Il est arrêté que M. Habeneck sera prié de conserver la direction du festival d'hiver. M. Berlioz se chargera d'organiser le festival d'été. » [8] Le 3 août, une lettre est rédigée à l'adresse des musiciens susceptibles de prêter leur concours, signée par Berlioz [9]. Le 6, une séance préparatoire a lieu à son domicile. Le festival serait donné courant septembre, non plus à l'Opéra, mais dans la salle Ventadour. La liste du recrutement des musiciens, réparti entre plusieurs membres de la commission constituée pour la circonstance,

6. Au cours de la 791e séance, 5 mars 1857, registre VII, p. 277.
7. Lettre n° 16, p. 236
8. Procès-verbal, 42e séance, 27 juillet 1843, registre I, p. 113.
9. Procès-verbal, 43e séance, 3 août 1843, registre I, p. 116.

nous renseigne sur les effectifs souhaités par Berlioz [10]. Il est convenu qu'on choisira les instrumentistes de préférence parmi les membres de l'Association « mais non si exclusivement que la bonne exécution puisse en souffrir. » [11]

Conscient des difficultés qui l'attendent, Berlioz va s'efforcer d'introduire dans l'association quelques-uns de ceux qui le soutiennent. Au début de la séance du 10 août, il fait connaître « l'intention que lui a témoignée M. Armand Bertin d'être inscrit parmi les membres... » [12] Le programme du festival, esquissé au cours de cette séance, est définitivement arrêté le 24 août [13] : Ire partie. 1° 1er acte d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck ; 2° l'*Invitation à la valse* de Weber (instrumentation de Berlioz); 3° Air de l'*Italiana in Algeri* de Rossini par Mme Stoltz; 4° « Roméo seul », « Fête chez Capulet » de *Roméo et Juliette* de Berlioz ; IIe partie. 5° Deuxième acte de *La Vestale* de Spontini ; [14] 6° Fantaisie pour le violon sur la romance d'*Otello* composée et exécutée par Ernst ; 7° *Ave verum* de Mozart ; 8° Symphonie en ut mineur de Beethoven. La date du concert est fixée au 15 septembre, à une heure et demie, au Théâtre royal italien (salle Ventadour). L'affiche est corrigée le 31 août, le prix des places fixé [15], les lettres de convocation pour les répétitions envoyées. Mais Vatel, le directeur, exige entre autres le paiement anticipé des 1 500 francs de la location de la salle. Refusant de céder à cet impératif, le comité ajourne le festival à l'un des premiers dimanches d'octobre [16] et se tourne vers l'Opéra. De nouveaux obstacles

---

10. Dorus doit réunir 4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes, 8 bassons ; Rousselot, 8 cors ; Dauverné, 4 trompettes, 4 cornets à pistons, 6 trombones, 2 ophicléides et la percussion ; Croisilles et Manéra 25 premiers violons et 25 seconds ; Tolbecque, 25 altos ; Desmarets, 20 violoncelles ; Gouffé, 15 contrebasses ; Calot, 8 harpes. Le nombre des voix du chœur est fixé à 150. Les solistes sont Mme Nathan-Treilhet et Massol. (Procès-verbal, 44e séance, 10 août 1843, p. 124). L'effectif global est indiqué par Berlioz dans une lettre à sa sœur Nanci, datée du 12 août 1843, lettre n° 845, *Correspondance générale* [= *Corr. gén.*], III (Paris, Flammarion, 1978), p. 110.

11. Séance du 6 août 1843, registre I, p. 124.

12. Procès-verbal, 44e séance, 10 août 1843, p. 120. Armand Bertin sera effectivement inscrit le 1er octobre. C'est avec Bertin que Genevay sera autorisé par le comité à traiter pour la construction coûteuse d'un plancher dans le Théâtre Italien, en vue du festival.

13. Procès-verbal, 46e séance, 24 août 1843, registre I, p. 128.

14. Il était d'abord prévu qu'on donnerait la bacchanale de *Nurmahal* de Spontini, puis on choisit le second acte de *La Vestale*. Le programme mentionne que « cet acte sera dirigé par M. Spontini ». Sur son refus de diriger, cf. *Corr. gén.*, Berlioz à sa sœur Nanci, 6 ou 7 septembre 1843, lettre n° 847, III, p. 113. Dans la séance du 23 novembre, Berlioz lui-même fera connaître au comité « que M. Spontini ne veut pas conduire *La Vestale* par suite de sa position personnelle avec la direction de l'Opéra ».

15. De 2 à 10 francs.

16. Procès-verbal, 48e séance, 7 septembre 1843, registre I, p. 133.

surgissant, le concert est repoussé au 3 décembre [17]. Sur ce, Berlioz annonce lui-même au comité que Léon Pillet réclame 2 500 francs pour les frais, lesquels s'élèvent au total à 4 000 francs [18], et qu'en outre le directeur de l'Opéra demande que le festival soit à nouveau remis [19]. On propose le 17 décembre [20]. Mais les menées d'Habeneck qui voit en Berlioz un rival susceptible de lui ravir son bâton de chef d'orchestre de l'Opéra, vont aboutir à ce que le projet du festival soit provisoirement abandonné [21]. Le 19 novembre, Berlioz avait pris une revanche éclatante en dirigeant au conservatoire un concert de ses œuvres.

Durant les six premiers mois de 1844, ses relations avec l'Association des Artistes Musiciens vont être assez tendues. Il est vrai que c'est de nouveau Habeneck que le comité charge de relancer le festival. Aussi, lorsque le pianiste rouennais Amédée Méreaux invite Berlioz à diriger le concert historique qu'il donnera le 5 mai 1844 au profit de l'Association, celui-ci refuse-t-il avec pour seul motif qu'il « sera toujours prêt à diriger de grandes solennités musicales, mais qu'il ne se croit pas nécessaire pour guider un petit orchestre. » [22] Deux mois plus tard, le 13 juin, le baron Taylor annonce que Berlioz aurait, dit-on, l'intention de prélever une somme sur les bénéfices de son festival pour l'offrir à l'Association, mais le comité décide qu'il ne fera aucune démarche auprès de lui « dans le but de provoquer sa générosité. » [23] Toujours est-il que le festival reste en suspens. On est indécis sur le choix du lieu où il doit se dérouler. Le 30 mai, on penche pour le Cirque-Olympique du boulevard

---

17. Procès-verbal, 52e séance, 19 octobre 1843, id., p. 143. Les répétitions d'orchestre sont prévues pour le 30 novembre et le 1er décembre, la répétition au théâtre le 2.

18. Dont 300 francs pour la régie du droit des indigents.

19. Procès-verbal, 57e séance, 23 novembre 1843, registre I, p. 148.

20. Date donnée par le comité dans une lettre à Auber du 23 novembre pour lui demander de mettre à la disposition de l'Association les élèves de chant et de solfège. Archives nationales, AJ37 360, dossier 7.

21. Décision prise dans la 62e séance, 28 décembre 1843, registre I, p. 153. A. Boschot a bien résumé l'épilogue de cette affaire. Cf. *Histoire d'un romantique. Hector Berlioz* « Le crépuscule d'un romantique » (Paris, Plon, 1950), III, p. 27.

La *Revue et Gazette musicale de Paris* (3 décembre 1843, p. 412) justifie l'annulation du festival par la difficulté de réunir des artistes de provenance différente et par l'élévation du prix que les directeurs mettent à la concession de leur salle.

« Le festival sur lequel nous fondions nos espérances a été retardé malgré tous nos efforts et malgré le zèle de M. Berlioz, qui ne s'est pas découragé un seul instant. » (*Annuaire de l'Association des Artistes Musiciens,* 1844, p. 16).

22. Procès-verbal, 84e séance, 25 avril 1844, registre I, p. 241.

23. Procès-verbal, 93e séance, 13 juin 1844, p. 260. Le festival aura lieu dans la salle des machines de l'exposition des Produits de l'Industrie, le 1er août.

du Temple [24], bien que les frais de location et d'aménagement, qui s'élèvent à 5 000 francs, soient jugés trop élevés. A partir de ce moment, Habeneck, qui souhaite que cette manifestation ait lieu plutôt à l'Opéra, montre peu d'empressement pour répondre aux sollicitations de l'Association. Tant et si bien que le 22 août, le comité adresse une lettre à Charles Fessy, chef d'orchestre du Cirque des Champs-Élysées, pour obtenir des renseignements relatifs à la nouvelle direction. Un projet de budget est même établi [25], et l'on décrete « qu'on écrira à M. Berlioz pour lui demander de vouloir bien diriger cette solennité musicale ». Bien que, depuis 1843, il n'ait participé à aucune des réunions où il a été question de la préparation de celle-ci, il est fort probable qu'il ait fait sienne l'idée de donner des concerts dans le Cirque des Champs-Élysées. De plus, craignant sans doute qu'Habeneck dirige le festival, il a pris les devants et a conclu un traité avec le successeur de Franconi, Jules Gallois [26]. Fessy, qui le tient de Berlioz lui-même, apprend la nouvelle au comité le 29 août [27]. Le baron Taylor regrette « que par une fatalité déplorable pour la deuxième fois les projets de M. Berlioz contrecarrent les intentions du comité ». Tandis qu'une démarche est envisagée auprès de lui pour l'engager à donner son premier concert au Cirque au bénéfice de l'Association, on décide d'en effectuer une seconde auprès d'Habeneck afin qu'il dirige, dans le même but, un concert à l'Opéra ! [28] Le 5 septembre, lecture est donnée du traité qui stipule que Gallois s'est engagé à ne mettre sa salle à la disposition d'aucun entrepreneur de concerts pendant l'hiver, ce qui rend le vœu de l'Association

---

24. Inaugurée le 31 mars 1827, la nouvelle salle du Cirque-Olympique était administrée par les frères Franconi.

A partir de 1841, date de construction du Cirque des Champs-Élysées, la troupe se transportait l'été dans cette salle qui contenait 6 000 places. Ces deux cirques étaient gérés par une administration commune. Félix et Louis LAZARE, *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments* (Paris, F. Lazare, 1844), p. 140.

25. 1 000 francs pour établir le plancher ; 1 000 francs pour la location de la salle ; 1 000 francs pour le luminaire, les gardes municipaux, le droit des pauvres et l'affichage.

26. Le traité avec Gallois (ou Legallois) a donc été conclu plus tôt qu'on ne l'a indiqué jusqu'ici d'après Berlioz lui-même qui le situe quelque mois après son voyage à Nice (du 29 août à la mi-septembre 1844) (*Mémoires* [Paris, Garnier-Flammarion, 1969], II, p. 181).

27. Cf., *infra*, note 103. De son côté, Maurice Bourges écrit au baron Taylor, le 30 août 1844 : « Je me suis rendu, suivant votre désir, rue de Londres n° 31, où j'ai appris que Berlioz avait dû partir hier dans la soirée. On vient de me confirmer cette nouvelle au magasin de Schlesinger. La durée du voyage de Berlioz sera à peu près de deux mois. Quant à son traité avec M. Legallois, je n'ai pu savoir rien de précis, Berlioz n'en a parlé à personne. » Lettre recopiée au procès-verbal de la 101e séance, 29 août 1844, p. 290.

28. Procès-verbal cité.

irréalisable. Une semaine plus tard, Habeneck entre au comité. Il assure qu'il dirigera *La Création* de Haydn à l'Opéra le 1er novembre, et qu'il faut « annoncer cette solennité comme devant se renouveler annuellement. » [29]

Entre la fin de 1844 et le milieu de 1846, Berlioz ne se manifestera qu'occasionnellement. Par un article publié dans le *Journal des Débats* pour protester contre le fait que l'administration des hospices ait exigé de l'Association le versement du huitième de la recette du concert du 1er novembre 1844 [30]; par des lettres, pour recommander un musicien, en janvier 1845 [31], ou pour appuyer le projet d'une salle de concerts conçue par Henri Barthélémy, le 28 mai 1846 [32]. Membre de la commission du festival de musique militaire organisé par l'Association le 24 juillet 1846 à l'Hippodrome, sous la direction de Théophile Tilmant, au cours duquel l'*Apothéose* de sa *Symphonie funèbre et triomphale* sera jouée par 1 800 musiciens, Berlioz est présent à la séance du 29 juin pour recommander « à MM. les chefs de musique de ne pas remplacer les bassons [...] par des ophycléides. Il vaut mieux les supprimer. » [33]

Un nouveau projet de concert au bénéfice de l'Association est formé le 15 juillet 1847. « Le Président, attendu la fermeture de l'Opéra et la liberté dont jouissent les artistes des théâtres, propose à M. Berlioz d'organiser un concert qui aurait lieu salle Ventadour. » [34] Le programme est immédiatement constitué : Ire partie. 1° 1er acte d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, avec Mlle Julienne et Alizard; 2° la deuxième partie de [*La Damnation de*] *Faust*, avec Roger et Alizard. IIe partie. 3° ouverture de *Léonore* [n° ?] de Beethoven; 4° scène de la révolte de *Fernand Cortez* de Spontini avec Roger; 5° scène de la haine d'*Armide*

---

29. Procès-verbal, 103e séance, 12 septembre 1844, registre I, p. 294.

30. Article paru dans le *Journal des Débats* du 5 novembre. « Un article de M. Berlioz a indisposé le conseil des hospices qui a fait retomber sur la société entière la mauvaise humeur que lui a inspiré cet article. » Procès-verbal, 114e séance, 14 novembre 1844, registre I, p. 335.

31. Lettre n° 2, p. 225.

32. Lettre n° 3, p. 226. Cf. *Corr. gén.*, à Auguste Morel, [ca 8 septembre 1846], lettre n° 1059, III, p. 364, note 1 et *Revue et Gazette musicale de Paris*, 41 (10 octobre 1847), p. 336. Berlioz restera l'intermédiaire entre Barthélémy et l'Association qui s'est intéressée à ce projet. Le 27 août 1846, Berlioz qui a été chargé par l'architecte de l'informer si le comité n'avait pas l'intention de bâtir une salle assure ce dernier que Barthélémy « est animé des dispositions les plus généreuses à l'égard de l'Association ». (Procès-verbal, 214e séance, 27 août 1846, registre I, p. 250). Il sera question de ce projet jusqu'en octobre 1848. La salle Barthélémy était sise 40, rue du Château d'eau.

33. Procès-verbal, 202e séance, 29 juin 1846, registre II, p. 203. Sur l'importance historique et l'étude sous tous les rapports de ce festival, cf. Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire...*, Paris, Firmin-Didot, 1848, p. 319 et sqq.

34. Procès-verbal, 263e séance, 15 juillet 1847, registre II, p. 409.

de Gluck ; 6° chœur de *Tarare* de Salieri [35]. La date du concert serait le 5 août ; les répétitions du chœur à l'Opéra les 2 et 3, la générale, le 4. Or, le 5 août, le comité se réunit pour reculer le concert aux premiers jours de septembre, en raison d'une absence de Berlioz. Le 19, on repousse encore à octobre [35bis]. Finalement, ce concert n'aura jamais lieu, Berlioz étant parti pour l'Angleterre le 3 novembre. Ce projet ne paraît pas avoir été connu des biographes du musicien, lequel n'en souffle mot dans la correspondance publiée.

Le dernier projet de collaboration de Berlioz avec l'Association sera le seul qui aboutira.

Au cours de la séance du 25 septembre 1848, le baron Taylor envisage qu'un festival soit donné sous la direction de Berlioz au profit de la caisse des pensions et des secours, dans la salle de l'opéra du château de Versailles [36]. Il aura lieu par souscription et seulement si les frais sont couverts [37]. Pauline Viardot est pressentie [38] mais ce sont Mmes Dorus-Gras, Wideman et Alexis Dupont qui participeront au concert, le 29 octobre. Le programme reprend quelques éléments des programmes précédents. Berlioz en communique le détail au comité, avec le minutage des œuvres [39]. La répétition générale a lieu le

---

35. Le budget prévu pour le concert était le suivant : éclairage : 200 fr. ; contrôle, 100 fr. ; affiches, 200 fr. ; programmes, 150 fr. ; gardes municipaux et pompiers, 50 fr. ; copie de musique, 200 fr. ; faux frais, 100 fr. ; droits des indigents, 200 fr.. Procès-verbal, 263e séance, 15 juillet 1847, p. 409.

35 bis. Procès-verbal, 266e séance, 5 août 1847, p. 415 et procès-verbal, 268e séance, 19 août 1847, p. 428.

36. Procès-verbal, 327e séance, 25 septembre 1848, registre III, p. 205. Ce projet s'est réalisé d'autant plus facilement que Génevay, neuvième sur la liste des fondateurs de l'Association, était alors administrateur du château de Versailles.

37. Le prix du billet de chemin de fer aller et retour était compris dans celui du concert, originalité qu'A. Boschot souligne à juste titre (*op. cit.*, III, p. 119).

38. Le baron Taylor et Berlioz sont « chargés de faire une démarche auprès de Mme Viardot (ils iront à Courtavenel, par Rozay-en-Brie »). Procès-verbal, 329e séance, 30 septembre 1848, p. 213.

39. Ire partie. 1° Ouverture de la *Gazza ladra*, de Rossini, 10′ ; 2° chœur et airs de danse [du 4e acte] d'*Armide*, de Gluck, 8′ ; 3. Air de *Semiramide*, de Rossini, par Mme Wideman ; 4° Hymne [*La Pénitence*] de Beethoven, par A. Dupont ; 5° Air de Meyerbeer [en réalité la polonaise d'*I Puritani* de Bellini], par Mme Dorus-Gras ; Marche hongroise de Faust, de Berlioz, 6′. IIe partie. 7° Ouverture de Léonore [n° ?], de Beethoven, 10′ ; 8° *Ave verum*, de Mozart, 5′ ; 9° Air, par Mme Dorus-Gras ; 10° « La fête chez Capulet », de *Roméo et Juliette*, de Berlioz, 12′ ; 11° Air [*La Captive*], de Berlioz par Mme Wideman ; 12° *Invitation à la valse* (avec 10 harpes), de Weber orchestration de Berlioz, 12′.

Joseph Tariot, Lebel et Dietsch sont délégués pour faire répéter les chœurs ; Gouffé, pour rassembler les instruments (dont ceux de la Société des concerts) ; Desmarets est chargé de convoquer les violoncelles ; Rousselot, les vents ; Battu, les violons ; Prumier, les harpes ; Gouffé, les contrebasses ; Tolbecque, les altos.

27 octobre, dans la salle du Conservatoire [40]. Comme à l'accoutumée, Berlioz se charge de tout organiser avec la plus grande minutie, comme en témoigne notamment une lettre à Charles Fessy [41]. Cette grande fête musicale, présidée par Armand Marrast, est un franc succès. D'après le musicien on a dû refuser plus de trois cents personnes [42]. La recette s'est élevée à 7 151 francs pour un total de 1 420 places.

II. Les deux exécutions du requiem de 1846 et 1852

Autant les projets de festivals de musique instrumentale et vocale ont été pour Berlioz une source de déboires, autant les deux exécutions du *Requiem* placées sous l'égide de l'Association des Artistes Musiciens le 20 août 1846 et le 22 octobre 1852, en l'église Saint-Eustache, et dirigées par lui, compteront au nombre de ses réussites artistiques.

Liées à des circonstances qui, à l'époque, n'ont pu laisser les musiciens indifférents, ces deux auditions du *Requiem* ont été marquantes, ne serait-ce que par les remous provoqués dans les milieux musicaux parisiens par la mobilisation des nombreux effectifs choraux et orchestraux requis pour jouer une œuvre de si vaste envergure.

Depuis la première audition, le 5 décembre 1837 aux Invalides, le *Requiem* de Berlioz n'avait connu que des exécutions fragmentaires. L'occasion d'une seconde exécution solennelle se présente durant l'été de 1846. En juillet, on a inauguré à Vienne la nouvelle pierre tombale de Gluck [43]. L'Allemagne ayant marqué cet événement par de grandes fêtes musicales, « l'Association des artistes musiciens de France ne peut, en pareille circonstance, se refermer dans une froide réserve » puisque la France « fut la véritable patrie musicale de Gluck. » Tels sont les termes de la circulaire que le comité envisage de faire parvenir aux artistes après que le baron Taylor, au cours d'une séance extraordinaire à laquelle Berlioz assiste le 3 août, a eu communiqué « l'idée qu'une messe

---

40. Procès-verbal, 334e séance, 19 octobre 1848, registre III, p. 240. Sur l'effectif orchestral et choral, cf. J.-G. Prod'homme, « La Musique et les Musiciens en 1848 », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, XIV/1, (octobre-décembre 1912), p. 172.

41. Lettre n° 5, p. 227.

42. Cf. *Corr. gén.*, à Adèle Suat, 1er novembre 1848, lettre n° 1236, III, p. 585 et à Nanci Pal, 10 novembre 1848, lettre n° 1237, id., p. 587, le récit ironique du concert.

43. Et non pas comme l'indique A. Boschot (*op cit.*, p. 71) et, après lui, Jacques Barzun (*Berlioz and the romantic century* [Columbia University Press, New York/London, 3/1969], I, p. 481), pour célébrer l'anniversaire de la mort de Gluck (15 novembre 1787) qui n'avait, eu égard à la date, aucun caractère particulièrement commémoratif en 1846. (Cf. Jacques-Gabriel Prod'homme, *Gluck* [Paris, S.E.F.I., 1948], p. 387).

solennelle serait donnée à la mémoire de Gluck. »[44] A noter, la différence qui existe entre la rédaction primitive de l'avant-dernier paragraphe de cette lettre et sa formulation définitive : on peut supposer que Berlioz soit l'auteur de ces deux versions[45]. La date de la cérémonie est fixée au 20 août. Aussitôt Berlioz part en campagne ainsi que le prouve sa correspondance[45bis]. Parmi les démarches qu'il effectue sous le couvert de l'Association, on relève une lettre au ministre du Commerce à l'effet d'obtenir, pour le 18 août, jour de la répétition générale, « deux gongs chinois qui sont exposés [...] dans la rue Saint-Laurent »[46]; une autre à Germain Delavigne, conservateur du Mobilier de la Couronne pour que soient prêtés « des banquettes pour 300 personnes, 110 pupitres, une estrade pour le chef d'orchestre et une paire de timballes. »[47] Parmi les difficultés qui se sont dressées durant les préparatifs de cette exécution du *Requiem*[48], il faut noter le refus du curé de la Madeleine de voir ses enfants de chœur participer (tous les curés de Paris avaient été sollicités) et surtout la délation calomnieuse dont l'Association a été victime à la suite de l'erreur (peut-être malveillante, en effet) de l'imprimeur qui a fait figurer le prix des places sur les feuilles destinées à être distribuées aux exécutants ![49] 14 000 personnes (sic) auraient assisté à cette grandiose cérémonie[50]. Le montant de la recette brute, 2 425 francs, provenant de la location des chaises et de la quête, est inférieure à celle de 3 ou 4 000 francs sur

---

44. Procès-verbal, 210e séance, 3 août 1846, registre II, p. 229.

45. Première version : « La Messe que nous devons faire entendre est celle de M. Berlioz qui vous est déjà devenue familière par les fréquentes exécutions que vous en avez faites dans ses concerts; et l'auteur met à votre disposition un assez grand nombre de parties pour dispenser la Société des Lettres et Arts de tous les frais de copie que ces cérémonies entraînent ordinairement ».

Deuxième version : « La mémoire du maître illustre auquel cet hommage est rendu, l'effet qu'a toujours produit en Allemagne et en France l'œuvre de M. Berlioz, la grandeur des moyens d'exécution dont la Société des musiciens dispose, rendront cette solennité digne des sympathies de toutes les personnes que le grand art de la musique intéresse. — Les Chœurs et l'Orchestre formés par la réunion de tous les premiers artistes musiciens de Paris au nombre de quatre cent cinquante seront dirigés par M. Berlioz. — Le solo de ténor sera chanté par M. Roger ». Procès-verbal cité, note 44.

45 bis. Cf., *Corr. gén.*, lettres n° 1054 à 1056, III, p. 359 et sq.

46. Procès-verbal, 212e séance, 13 août 1846, registre II, p. 239.

47. *Ibid.*

48. A. Boschot, *op. cit.*, III, p. 72.

49. Pendant la séance du 6 août, une lettre au ministre est rédigée, dans laquelle le comité demande d'être mis « à l'abri de l'amende qu'il n'a pas encourue ».

50. Indiqué en toutes lettres dans les remerciements adressés par le comité à l'abbé de La Bouillerie. Procès-verbal, 213e séance, 20 août 1846, registre II, p. 246.

laquelle le comité comptait en se lançant dans cette entreprise. Parmi les lettres de remerciements envoyées par l'Association aux maîtres de chant, l'une d'elles est adressée à « l'abbé Gounod », aux Missions étrangères [51].

On sait qu'après cette exécution réussie [52], Berlioz va être absorbé par l'achèvement de *La Damnation de Faust* et la préparation des deux premières auditions de l'ouvrage, les 6 et 20 décembre [53].

Une seconde occasion va lui être offerte de diriger son *Requiem* sous le patronage de l'Association et d'offrir aux Parisiens la quatrième audition intégrale de son œuvre préférée [54] : la mort du baron de Trémont, survenue le 1er juillet 1852 [55]. Violoniste amateur passionné de musique de chambre, ami des artistes de l'Europe entière qu'il attirait dans son salon, le baron de Trémont a légué toute sa fortune à des œuvres philanthropiques et, en premier lieu, aux cinq associations fondées par Taylor. L'Association des Artistes Musiciens reçoit, entre autres, une rente annuelle de 300 francs [56]. Le 5 août 1852, les comités des cinq associations arrêtent à l'unanimité qu'ils exécuteront une messe de requiem à la mémoire de leur bienfaiteur [57]. Au cours de la séance suivante, il est significatif d'entendre le baron Taylor déclarer qu'il a d'abord été ému « par un sentiment de reconnaissance envers M. de Trémont [...] mais aussi qu'il a songé au parti qu'en pouvait tirer l'Association. Aussi, pour que cette solennité ait du retentissement dans le monde musical aussi bien que dans le journalisme, il propose de nous adresser à M. Berlioz. » [58] Auber est d'emblée disposé à ce que les élèves du Conservatoire prêtent leur concours. Le projet est adopté en dépit d'objections fondées sur le fait que Trémont affectionnait particulièrement la musique de Mozart dont le *Requiem* eût été plus conforme à l'hommage qu'on choisissait de lui rendre [59]. Par une lettre

---

51. *Ibid.*

52. Cf. *Annuaire de l'Association des Artistes Musiciens,* 1847, p. 19.

53. Lettre n° 4, p. 227.

54. La troisième audition intégrale avait eu lieu le 3 mai 1850, à Saint-Eustache, par la Société philharmonique, sous la direction de Berlioz.

55. Louis Philippe Joseph Girod de Vienney, baron de Trémont (Paris, 2 octobre 1779-Saint-Germain-en-Laye, 1er juillet 1852).

56. Pour le détail de la répartition des legs, voir *Annuaire de l'Association des Artistes Musiciens,* 1853, p. 33 et sqq.

57. Procès-verbal, 554e séance, registre V, p. 91.

58. Procès-verbal, 555e séance, 12 août 1852, registre V, p. 97. La décision est donc prise bien avant la lecture du testament (19 octobre). Sur les membres de la commission, cf. lettre n° 8, p. 229.

59. Dans une lettre à Franz Liszt, Paris, 14 août 1852 (*Hector Berlioz. Au milieu du chemin 1852-1855,* correspondance publiée par Julien Tiersot [Paris, Calmann-Lévy, 1930], p. 18), Berlioz décrit Trémont sous les traits d'un « brave petit vieillard que tu as connu... » De son côté, Trémont s'exprime ainsi à l'endroit de Berlioz : « Voulez-vous être un grand musicien ou un grand

lue dans la séance du 26 août, Berlioz accepte de conduire son œuvre avec Théophile Tilmant comme chef des chœurs [60]. « M. Berlioz quoique souffrant, vient prendre part à la délibération en ce qui touche ce projet [...] et donne, comme suit, la composition de l'orchestre qui devra exécuter son *Requiem* : premiers violons, 28 ; seconds violons, 28 ; altos, 20 ; violoncelles, 25 ; contrebasses, 19 ; flûtes, 4 ; clarinettes, 4 ; hautbois, 2 ; cors anglais, 2 ; cors, 12 ; bassons, 8 ; cornets à pistons, 4 ; trompettes, 12 ; trombones, 16 ; ophicléides en ut, 2 ; ophicléides en si bémol, 2 ; 10 timbaliers pour 8 paires de timbales ; grosses caisses, 2 ; tam-tam, 2 [61] ; cymbaliers, 4. Le chœur, divisé en deux masses, se composera de 500 voix dont 250 orphéonistes pour le *Tuba mirum* et le *Lacrymosa* seulement ; et 250 choristes qui devront chanter l'ouvrage entier. En outre, il devra y avoir un bon nombre de femmes et d'enfants de chœur. »

Une circulaire pour la convocation des artistes, rédigée par Berlioz lui-même [62] qu'accompagne une lettre au baron Taylor [63] est adoptée. Berlioz, malade, s'excuse de ne pouvoir assister à la séance suivante [64]. Présent à celle du 9 septembre [65], il y apprend que l'exécution, prévue pour les premiers jours d'octobre, devra être reculée. En effet, Mgr Sibour, archevêque, sera absent de Paris et « les grands vicaires du diocèse ne trouvent pas convenable qu'il soit donné une solennité religieuse durant cette absence ». Berlioz propose d'employer pour cette exécution le matériel qui est la propriété de l'Association [66]. Au cours de la séance du 16 septembre [67], les commissaires chargés du recrutement constatent le peu d'empressement des artistes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Les choeurs, notamment, « prétendent que dans les circonstances où il y a quelque argent à gagner, le comité ne les convie

---

peintre ? Faites-vous journaliste [...] M. Berlioz fait les articles *musique* du Journal des Débats, et d'autres beaucoup plus tranchants dans une feuille consacrée à son art. Aussi est-il proclamé un grand compositeur et un génie *incompris* [...]. Mais sa confiance en lui-même est telle que cette assertion n'ajoute rien à sa propre conviction ». (J.-G. PROD'HOMME, « Baron de Trémont. Le monde musical à l'époque romantique, souvenirs inédits », *Le Ménestrel*, 35 [2 septembre 1927], p. 371.)

60. Procès-verbal, séance extraordinaire, 26 août 1852, registre V, p. 99. Cf. lettre n° 6, p. 228. Pour une raison qui nous échappe, Tilmant sera remplacé par Cornette, Tariot, Laty et E. Batiste.

61. « Dont un tambour pour rouler sur la grosse caisse. » (Note manuscrite de Berlioz).

62. Lettre n° 8, p. 229.

63. Lettre n° 7, p. 228.

64. Lettre n° 9, p. 230.

65. Procès verbal, 558e séance, 9 septembre 1852, registre V, p. 102.

66. Matériel établi pour l'exécution du 20 août 1846.

67. Procès-verbal, 559e séance, 16 septembre 1852, registre V, p. 106.

pas à l'exécution. » [68] Le 23 septembre, la cérémonie est fixée au 15 ou au 20 octobre [69]. Le baron Taylor remarque qu'on néglige dans ces sortes de solennité de solliciter les artistes de second ordre en dépit de leurs demandes. Berlioz « fait observer que l'organisation pour l'exécution de son Requiem étant presqu'achevée, il serait difficile d'acquiescer au désir exprimé dans la remarque de M. le Président. » [70] Il adresse séance tenante une lettre à Auber, directeur du Conservatoire, pour obtenir son agrément au sujet de la participation des chœurs [71]. L'archevêque de Paris s'est d'abord opposé à ce que les femmes participent à l'exécution. Mais le baron Taylor « ayant fait valoir l'importance du legs, l'archevêque a consenti à ce que les femmes chantassent dans cette solennité. » [72] Le 22 octobre est le jour définitivement fixé; le 20, celui de la répétition générale à Saint-Eustache. Berlioz demande « à être autorisé à envoyer des invitations à des artistes de son choix et [...] à ce qu'il soit formé un quatuor pour les premières répétitions, avec le concours d'un pianiste. » [73] Devant la réticence de certains musiciens (les violonistes du Théâtre Lyrique, entre autres) on estime qu'il aurait dû écrire aux artistes des divers orchestres pour les convier à l'exécution. Il se borne à déclarer « qu'en cette circonstance, il n'est qu'exécutant comme les autres, qu'au comité seul appartient l'initiative de l'organisation, que d'ailleurs son nom est au bas de toutes les invitations. » [74] Le 3 octobre, au nom de l'Association, Berlioz écrit au ténor Gustave Roger [75] pour le prier de chanter le solo dans son *Requiem* [76], puis le 9, il fait parvenir au baron Taylor le programme de la cérémonie [77], en même temps qu'il lui suggère d'écrire aux autorités religieuses de chaque diocèse « pour obtenir l'autorisation d'organiser de semblables solennités [...] en y exécutant le *Requiem* de Berlioz ou celui de Mozart. » [78] Les répétitions ont commencé le 8 octobre [79]. Avec ce sens de l'opportunité qui caractérise sa manière de

68. *Ibid.*
69. Procès-verbal, 560e séance, 23 septembre 1852, registre V, p. 107.
70. *Ibid.*
71. Cf. lettre n° 10, p. 230.
72. Procès-verbal, 561e séance, 30 septembre 1852, registre V, p. 109.
73. *Ibid.*, p. 111. Au sujet des places, cf. lettre n° 14, p. 235.
74. Procès-verbal, 562e séance, 7 octobre 1852, registre V, p. 113. Le concours des musiciens était bénévole.
75. *Corr. gén.*, III, Index des correspondants, p. 791. Le consentement de Roger sera connu le 14 octobre.
76. Lettre n° 11, p. 231.
77. Lettre n° 12, p. 231 et 234.
78. Procès-verbal, 563e séance, 14 octobre 1852, p. 115. Cf. lettre n° 13.
79. Comme en témoigne une lettre à Liszt, du 10 octobre 1852, *Corr. cit.* (Berlioz-Tiersot), p. 24. « Nous serons environ six cents; la plupart des acteurs (dieux et demi-dieux) chantent dans les chœurs comme de simples mortels. » Plusieurs répétitions auront lieu au Conservatoire sous la direction de Batiste; deux répétitions générales du chant dans la salle du Bazar Bonne-Nouvelle sous la direction de Billière, avec Laty au piano.

gérer les intérêts de l'Association, le baron Taylor choisit le 19 octobre pour convier les cinq associations à la lecture solennelle du testament du baron de Trémont. On pense toucher au but sans encombres, lorsque la veille de la cérémonie, le président annonce que le Requiem « a failli ne pas être exécuté demain ce qui aurait nécessairement causé un grand scandale. » [80] L'administration de l'Opéra a été jusqu'à interdire à Roger de prêter son concours. Berlioz s'adresse alors à Pierre Masset [81], mais au dernier moment il doit confier le solo du *Sanctus* à quatre ténors : Saint-Foy, de l'Opéra-comique ; Caraman, Robert et Schneider, de l'Opéra. La présence d'une soprano soliste, Mlle Lefèvre, de l'Opéra-comique [82], laisse à penser que Berlioz a fait chanter la transcription du *Sanctus* qu'il avait lui-même réalisée pour soprano et ténor [83]. Succès immense, exécution irréprochable [84], tels sont les mots qui caractérisent cette mémorable audition du *Requiem*. La location des chaises et les quêtes ont produit 1 856 francs, alors que les dépenses se sont élevées à 979 francs [85].

Berlioz espérait bien que cette quatrième exécution intégrale de son œuvre en entraînerait d'autres. Prévoyant que sa partition serait jouée au début de 1854 dans plusieurs villes du duché de Hanovre et de

---

80. Procès-verbal, 564e séance, 21 octobre 1852, registre V, p. 116. « Le Directeur de l'Opéra a voulu empêcher tout le chœur de prendre part à cette exécution ; les instances de Taylor ont été inutiles. Mais à quatre heures de cet après-midi un ordre est venu du ministère de l'Intérieur, qui a obligé M. Roqueplan à révoquer son veto. » Berlioz à Fiorentino, 20 octobre 1852, *Corr. cit.* (Berlioz-Tiersot), p. 24.

81. Pierre Tobie Masset (1828-1874), ténor à l'Opéra.

82. En réalité Constance Caroline Lefebvre, née à Paris en 1828, a chanté à l'Opéra-comique de 1849 à 1861. En 1859, elle épousera le baryton Jean-Baptiste Faure. Seul, le compte-rendu de l'*Annuaire de l'Association des Artistes Musiciens* (1853, p. 431), la mentionne.

83. Probablement pour le concert de l'Opéra-comique du 6 avril 1844, où le Sanctus avait été chanté par Roger et Marie Recio. Cf. Hector BERLIOZ, *Grande messe des morts*, éd. par Jürgen Kindermann (Kassel-Basel-Tours-London, Bärenreiter, 1978), « Sources », Appendice IV, p. 151. Dans la lettre déjà citée, où Berlioz prie le critique Fiorentino de remarquer la présence de quelques chanteurs et chanteuses, il ne mentionne pas Mlle Lefebvre (*Corr. cit.* [Berlioz-Tiersot], p. 24).

84. *Annuaire...*, 1853, p. 43. Compte rendu cité. C'est l'avis de Berlioz lui-même (à sa sœur Adèle, Paris, 25 octobre 1852, *Corr. cit.* [Berlioz-Tiersot], p. 28 et sqq.) : « C'était une de ces solennités de l'art qu'on ne voit que deux ou trois fois dans la vie. » L'effet sonore avait été d'autant meilleur que Berlioz avait fait construire deux estrades disposées en amphithéâtre pour les choristes.

85. Dans ces dépenses, on relève 18 francs équivalant à la perte de temps de travail des six ouvriers menuisiers occupés à construire le buffet d'orgue de Saint-Eustache. L'instrument sera inauguré le 26 mai 1854 sous le patronage de l'Association des Artistes Musiciens.

Brunswick, il demande au comité, par une lettre datée du 19 décembre 1853, que l'Association prête les parties en sa possession [86].

Sa collaboration artistique s'en tiendra là. La composition des *Troyens*, les luttes engagées pour les faire représenter, absorberont une grande part des forces du musicien vieillissant. De son côté, l'Association étendra son rayonnement sur la province, suscitant et patronnant à son bénéfice force concerts et surtout des solennités musicales religieuses. La période durant laquelle son action a favorisé la carrière d'Hector Berlioz chef d'orchestre suffit à montrer l'importance du rôle de coordination qu'elle a pu jouer dans l'organisation de la vie musicale française du XIXe siècle.

Joël-Marie FAUQUET.

*
* *

1. AU COMITÉ DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

[Brunswick, entre le 8 et le 10 mars 1843]

Messieurs,

J'apprends [87] qu'une association vient de se former dans un but utile surtout aux Artistes Musiciens et que vous avez bien voulu me nommer membre du Comité et l'un des cinq secrétaires [88] ; c'est un honneur dont je vous remercie et une tâche que j'accepte de grand cœur. Agréez [...].

H. BERLIOZ.

Source : Association des Artistes Musiciens, Paris. Procès-verbal, 15e séance, 16 mars 1843, registre I, p. 46. Copie.
Autographe : — ? —.

2. AU COMITÉ DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

[Paris] [entre le 2 et le 9 janvier 1845].

M. Berlioz adresse une lettre au Comité pour recommander M. Pecarrère [89]. *Cette lettre sera prise en considération.*

---

86. Lettre n° 15. Lue durant la 629e séance, 22 décembre 1853, registre V, p. 295. Le paquet de musique a été envoyé par Berlioz à Griepenkerl, à Brunswick, le 23 décembre (Berlioz à Liszt, Paris, 24 janvier 1854, *Corr. cit.* [Berlioz-Tiersot], p. 159).

87. Par une lettre d'Auguste Morel, sans doute (cf. *Corr. gén.*, III, p. 77).

88. Cf. *supra*, note 3.

89. Il s'agit plus vraisemblablement d'un des frères Pickaert, dont le nom a été transcrit oralement. Aucun musicien du nom de Pecarrère ne se trouve sur les registres d'inscription de l'Association.

Source : Association des Artistes Musiciens, Paris. Procès-verbal, 121e séance, 9 janvier 1845, registre I, p. 361.

Autographe : — ? —.

3. ATTESTATION DU COMITÉ DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS EN FAVEUR DE L'ÉRECTION D'UNE SALLE DE CONCERTS CONÇUE PAR HENRI BARTHÉLÉMY [90]. *Post-scriptum d'Hector Berlioz.*

[Paris] [28 mai 1846].

Beaucoup d'artistes célèbres absents en ce moment de Paris manquent à la liste ci-jointe mais je puis vous répondre qu'ils pensent comme nous tous au sujet de l'excellente tentative que vous faites en faveur de l'art musical. Je n'ai besoin que de citer les noms de Mrs G. Onslow [91], Mendelssohn [92], Nicolaï [93], Molique [94], Dreyschock [95], Ernst [96], Leymour [97], Schift [98], Benedict [99], etc, etc. pour vous assurer que ce sont autant de partisans de votre projet et qui y applaudiront de toutes leurs forces. Ils se sont plaints trop souvent à moi des difficultés qu'offre Paris aux artistes étrangers qui voudraient y donner des concerts (faute d'une bonne salle) pour qu'on puisse douter de leur empressement à se servir de la vôtre.

Hector BERLIOZ.

Source : Association des Artistes Musiciens, Paris. Procès-verbal, 197e séance, 28 mai 1846, registre II, p. 196. Copie.

Autographe : — ? —.

---

90. Cf. *supra,* note 32.
91. Georges Onslow (1784-1853), compositeur d'œuvres de musique de chambre.
92. Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847).
93. Otto Nicolaï (1810-1849), auteur de *Die lustigen Weiber von Windsor* (« Les joyeuses commères de Windsor »).
94. Wilhelm Bernhard Molique (1802-1869), violoniste et compositeur.
95. Alexandre Dreyschock (1818-1869) pianiste et compositeur.
96. Heinrich-Wilhelm Ernst (1814-1865), violoniste et compositeur.
97. Musicien non identifié.
98. Musicien non identifié.
99. Julius Benedict (1804-1885), compositeur et chef d'orchestre.

4. AU BARON TAYLOR [100].

[Paris] [entre le 29 octobre et le 5 novembre 1846].

Monsieur le Baron,

J'apprends que le concert de l'Association est remis [101] et je viens vous prévenir que les exécutions de mon nouvel ouvrage [102] auront lieu à l'Opéra Comique les dimanches 29 9bre et 7 Xbre. Afin qu'il n'y ait pas de fâcheuse coïncidence, il est important aussi de vous faire connaître les heures et jours de mes répétitions : elles auront lieu le 25 et 27 9bre à 11 h. du matin. Les jours précédents les choristes répéteront à 9 h.

Excusez-moi de ne pas avoir passé au Comité dans ces derniers temps, j'ai été tellement occupé par tous ces préparatifs et les coups de lime à donner à ma partition que cela m'est devenu tout à fait impossible. [...]

[H. BERLIOZ].

Source : Association des Artistes Musiciens, Paris. Procès-verbal, 226e séance, 12 novembre 1846, registre II, p. 290. Copie.

Autographe : — ? —.

5. A CHARLES FESSY [103].

[Paris] [avant le 25 octobre 1848].

M. Berlioz écrit à M. Fessy pour le prier d'exempter d'une partie du service de la revue de dimanche ceux des artistes qui font partie de sa légion qui doivent venir à Versailles [104].

Source : Association des Artistes Musiciens, procès-verbal, 336e séance, 25 octobre 1848, registre III, p. 244.

Autographe : — ? —.

---

100. Cf. *supra,* note 1, et *Corr. gén.,* Index des correspondants, II, p. 757-758.

101. Initialement prévu pour le 1er novembre, le concert fut remis au 8 novembre, puis au 13 décembre.

102. *La Damnation de Faust.*

103. Alexandre *Charles* Fessy (Paris, 18 octobre 1804-Paris, 30 novembre 1856), pianiste et organiste. Chef de musique de la 5e légion de la Garde nationale; chef d'orchestre du Cirque et du Théâtre national.

104. Cf. *supra,* p. 218.

6. Au comité de l'Association des Artistes Musiciens.

[Paris ?] [entre le 13 et le 26 août 1852.]

Lecture d'une lettre de M. Berlioz en réponse à celle que lui a adressée le comité relativement au projet d'exécution d'un requiem en mémoire de feu le b^on^ de Trémont. Il accepte la direction de cette exécution ainsi que le concours qu'y apportera M. Tilmant [105]. *Il désire que M. E. Gautier* [106] *et Batiste* [107] *fassent partie de la commission chargée de l'étude de ce projet.*

Source : Association des Artistes Musiciens, procès-verbal, séance extraordinaire du 26 août 1852, registre V, p. 99. Texte non transcrit.

Autographe : — ? —.

7. Au baron Taylor.

[Paris] [entre le 13 et le 26 août 1852.]

Mon cher Monsieur Taylor

Voici la lettre [108]. Si le comité l'approuve il faudra y ajouter les noms des commissaires de l'exécution musicale et leur adresse, afin que les adhésions soient aisément recueillies. Tâchez d'avoir des commissaires zélés et franchement dévoués à votre pensée.

Il faudra faire lithographier la lettre et en tirer mille exemplaires. Ces exemplaires seront rendus chez vous pour le comité de la semaine prochaine. J'y viendrai avec mes listes et le projet détaillé de l'organisation, et nous pourrons commencer à distribuer le travail.

La lettre aux chanteurs non choristes sera faite plus tard [109]. Tout à vous

H. Berlioz.

P.S.

L'orchestre devra se composer de *180 exécutants* et le chœur (divisé en deux masses) se composera de *500 voix*.

---

105. *Théophile* Alexandre Tilmant (Valenciennes, 9 août 1799-Asnières, 7 mai 1878). Violoniste, chef d'orchestre et de choeur à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et à la Société des concerts du Conservatoire.

106. Jean François *Eugène* Gautier (Vaugirard, 27 février 1822-Paris, 1er avril 1878), violoniste, organiste, compositeur et critique musical.

107. Antoine *Edouard* Batiste (Paris, 28 mars 1820-Paris, 9 novembre 1876), organiste de Saint-Eustache, professeur au Conservatoire.

108. Cf. *infra*, lettre n° 8.

109. Les procès-verbaux des séances suivant celle du 26 août ne laissent pas apparaître qu'il y ait eu une lettre spécialement adressée aux chanteurs non choristes.

Dont 250 orphéonistes pour le Tuba mirum et le Lacrymosa seulement et 250 choristes qui devront chanter l'ouvrage entier. Il faudra obtenir, en outre des femmes, un bon nombre d'enfants de chœur [110].

Autographe : Association des Artistes Musiciens, Paris. 2 p. 1/2, in-16.

8. AUX MUSICIENS [111].

M. le Baron de Trémont [112] dont nous déplorons la perte récente, vient de léguer une rente aux cinq associations d'artistes français. Dans le but de rendre un hommage public de reconnaissance à ce généreux ami des arts, le comité de l'Association des artistes musiciens a décidé à l'unanimité qu'une cérémonie religieuse funèbre aurait lieu à St Eustache dans les premiers jours d'octobre, et que la messe de Requiem de Mr Berlioz y serait exécutée [113].

Nous espérons que vous voudrez bien dans cette circonstance nous prêter votre concours actif et dévoué.

Pour pouvoir rendre cette solennité digne en tout point de son objet et obtenir une exécution aussi grandiose qu'irréprochable, le comité désire connaître quelques semaines d'avance le personnel musical sur lequel il peut compter avec certitude. Veuillez donc, M. dans le cas où votre coopération nous serait acquise, renvoyer *cette lettre* revêtue de votre signature [114] (avant le 25 septembre) à l'un de MM^rs^ les commissaires dont les noms suivent [115].

Recevez, M., l'assurance de nos sentiments les plus distingués.

Les membres du comité.

Commissaires chargés de l'organisation musicale de la cérémonie :

MM. Laty
Gautier
Baptiste [sic] [116].

Autographe : Association des Artistes Musiciens, Paris. 2 p., in-8°.

---

110. Est jointe à la lettre une note manuscrite de Berlioz : « La messe de Requiem devrait être entendue à midi. Elle contient le texte ordinaire et complet du rituel catholique de la messe des morts. »

111. Cf., *supra,* lettre n° 7.

112. Cf., *supra,* note 55.

113. Berlioz a ajouté sur l'épreuve de la lettre lithographiée « sous sa direction et celle de Mr Tilmant ».

114. Berlioz a ajouté « et de votre adresse ».

115. Berlioz a remplacé ce mot par « ci-contre ».

116. Ces noms barrés par Berlioz. Une autre main a inscrit : MM. Prumier, Labro, Laty / Commission nommée pour le requiem de M. Berlioz.

9. AU COMITÉ DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

[Saint-Valéry-en-Caux]
[entre le 26 août et le 2 septembre 1852.]

M. le Président donne lecture d'une lettre de M. Berlioz datée de St Valéry en Caux, s'excusant, pour cause de maladie, de ne pouvoir assister à la séance de ce jour. Le comité arrête que cette lettre sera copiée au procès-verbal [117].

Source : Association des Artistes Musiciens, procès-verbal, 557e séance, 2 septembre 1852, registre V, p. 101.

Autographe : — ? —.

10. A MONSIEUR LE DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE [AUBER] [118].

Paris, le 23 septembre 1852.

[En-tête du Comité de l'Association des Artistes Musiciens] [119].

Monsieur

Le comité de l'association des artistes musiciens se propose de faire exécuter à St Eustache une messe de Requiem pour le repos de l'âme de M^r le baron de Trémont. Cette cérémonie à laquelle nous désirons donner toute la pompe musicale possible aura lieu dans le milieu du mois prochain. Veuillez, Monsieur le directeur, nous venir en aide dans cette circonstance en autorisant les élèves des classes de chant du conservatoire à prendre part à cette exécution, et permettre à Mr Batiste [120] de les faire répéter dans une des salles de l'École. Nous serons très reconnaissant de cette faveur.

---

117. Elle n'y figure pas.

118. La référence de cette lettre nous a été aimablement communiquée par M. Yves Gérard, Cf. *supra*, p. 223, et *Corr. gén.*, Index des correspondants, III, p. 770.

119. Mention au crayon « répondu le 1 8bre 1852 ». Dans sa réponse, effectivement datée du 1er octobre, Auber écrit : « Je m'associe avec d'autant plus d'empressement à l'hommage que le comité rend à sa mémoire, que Mr de Trémont était mon plus vieil ami et que j'avais su apprécier mieux que personne les nobles qualités de son cœur et de son esprit. » Archives nationales, AJ^37 360, dossier 7.

120. Cf., *supra*, note 107.

Recevez, Monsieur le Directeur, l'assurance de nos sentiments les plus distingués.

H. BERLIOZ [121].

Autographe : Archives nationales, AJ[37] 360, dossier 7, 1 p., in-4°.

11. A GUSTAVE ROGER [122].

Paris ce 3 octobre 1852.

Monsieur et cher collègue [123].

Vous n'ignorez pas la noble attitude de M[r] le baron de Trémont à l'égard de nos associations. Les artistes musiciens organisent un service funèbre musical en son honneur dans l'Église de St Eustache pour le 22 [124] de ce mois. La plupart de nos confrères des théâtres lyriques prennent part à cette cérémonie et nous venons vous prier de vouloir vous joindre à eux et vous charger dans le Requiem de Mr Berlioz du solo de ténor que dans une autre circonstance [125] vous avez déjà chanté avec une si rare supériorité.

Veuillez agréer l'assurance de nos sentiments les plus distingués [126].

[Les membres du comité.]

Autographe : Association des Artistes Musiciens, Paris. 1 p., in-16.

12. AU BARON TAYLOR.

[Paris] samedi 9 octobre [1852].

Mon cher Monsieur Taylor.

Je ne puis annoncer sur le prospectus les dames patronnesses, ne connaissant pas leurs noms. Voici le brouillon du bulletin d'annonce

---

121. Ont également signé : le baron Taylor, Couder, Ch. Labro, Devaux, Conrad, Petiton, Edouard Batiste, Bellon, A. Gouffé, Prumier, E. Gautier, Mercadier, Laty.

122. Brouillon, de la main de Berlioz, d'une lettre qui a dû être envoyée par le comité. « M. Roger, membre du comité des artistes dramatiques », de la main du baron Taylor. Cf. note 75.

123. Berlioz avait écrit « confrère ». Correction du baron Taylor.

124. Berlioz avait écrit le 20. Correction du baron Taylor.

125. Le 3 mai 1850. Cf. *supra,* note 54.

126. Cette dernière phrase de la main du baron Taylor.

ÉGLISE DE SAINT-EUSTACHE.

Vendredi **22** *Octobre 1852, à onze heures,*

GRANDE MESSE DES MORTS

EN MUSIQUE,

CÉLÉBRÉE POUR LE REPOS DE L'AME

De M. le Baron DE TRÉMONT.

Le *Requiem* de M. H. Berlioz sera exécuté par la Société des Artistes Musiciens, et par les soins de l'Association des Lettres et des Arts.

Les exécutants seront au nombre de **600**, sous la direction de l'auteur.

M. Tilmant conduira le chœur.

M. Roger chantera le solo du *Sanctus*.

La Quête sera faite par

MM^mes Achille Comte, place Dauphine, 6.
Gonzalès, rue de Bréda, 11.
Arsène Houssaye, rue de Chateaubriant, 19, à Beaujon.
Godefroy, cité Trévise, 14.
Alphonse Roenh, quai Voltaire, 15.
Clergé, rue Clichy, 65.
Mlles Gardissal, boulevart Saint-Martin, 29.
Delvigne, rue des Francs-Bourgeois, 25, au Marais.
Tessier, rue Montmartre, 180.

M. le Baron DE TRÉMONT a légué aux Sociétés des Artistes Musiciens, des Gens de lettres, des Peintres, Sculpteurs, Graveurs, Dessinateurs, Inventeurs et Artistes Industriels, 1,650 fr. de rente; et toute sa fortune, 18,000 fr. de rente, à des œuvres philantropiques et à des hommes voués aux travaux de l'intelligence.

Imp. Jules Juteau, rue St-Denis, 341.

Mon cher Monsieur Taylor

Je ne puis annoncer sur le prospectus les dames Sabatowski, ne connaissant pas leurs noms. Voici le brouillon du bulletin d'annonce dont vous m'avez parlé. Je ne sais s'il y quelque autre chose à y insérer et s'il convient d'y mentionner les artistes dramatiques; voudrez bien le corriger s'il y a lieu.

Votre ~~tout~~ dévoué

Hector Berlioz

Samedi 9 octobre

Lettre d'Hector Berlioz au baron Taylor, du samedi 9 octobre 1852, jointe au brouillon du bulletin d'annonce de l'exécution du Requiem. (Voir lettre n° 12).

Le bulletin d'annonce rédigé par Berlioz, tel qu'il a été imprimé. (Voir p. 234).

dont vous m'avez parlé [127]. Je ne sais s'il y [a] quelque autre chose à y insérer et s'il convient d'y mentionner les artistes dramatiques ; [vous] voudrez bien le corriger s'il y a lieu.

Votre tout dévoué

Hector BERLIOZ

Samedi 9 octobre

[Adresse :]
Monsieur le Baron Taylor
54 rue de Bondy
Paris

Autographe : Association des Artistes Musiciens, Paris. 1 p., in-8°.

[Bulletin d'annonce]

Église de St Eustache
Vendredi 22 octobre à onze heures et demie [128]

Grande messe des morts en musique célébrée pour le repos de l'âme de M^r^ le baron de Trémont.

Le *Requiem* de Mr Berlioz sera exécuté par la Société des Artistes Musiciens, et par l'Association des Lettres et des Arts.

Les exécutants seront au nombre de 600 sous la direction de l'auteur.
Mr Tilmant conduira le chœur [129].
Mr Roger chantera le solo du *Sanctus* [130].
La quête sera faite par MM^es^
M^r^ le baron de Trémont a légué aux sociétés des artistes musiciens, des gens de lettres, des peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, inventeurs et artistes industriels 1 650 fr. de rente ; et toute sa fortune, 18 000 francs de rente, à des œuvres philantropiques [sic] et à des hommes voués aux travaux de l'Intelligence.

Autographe : Association des Artistes Musiciens, Paris. 1 p., in-8°.

13. AU BARON TAYLOR.

[Billet, s.d.] [entre le 7 et le 14 octobre 1852.]

Pour Mr le baron de Trémont.

Écrire aux Archevêques et évêques des villes de province et leur demander d'autoriser un service musical funèbre[;] écrire en même

127. Il existe deux brouillons, de la main de Berlioz, joints à la lettre.
128. La cérémonie eut lieu à midi.
129. Cf. *supra,* note 60.
130. Cf. lettre n° 11 et *supra,* p. 224.

temps aux Présidents des Comités provinciaux pour les engager à faire entendre dans cette cérémonie les œuvres religieuses en rapport avec l'objet de la solennité, et les forces musicales dont ils disposent [131].

Autographe : Association des Artistes Musiciens, Paris. 21,5 cm × 8 cm.

14. Au baron Taylor.

Paris, 17 octobre 1852.

[Au sujet des places réservées à envoyer à la presse; de l'exécution souhaitée du *Te Deum* « à l'une des cérémonies impériales qui se préparent »; d'une répétition supplémentaire rendue indispensable du fait que les chanteurs ne savent pas encore leur partie.]

Autographe : coll. Fenderson, Cambridge, U.S.A. 2 p. 1/2, in-8°.

15. Au baron Taylor.

Paris, le 19 décembre 1853 [132].

Mon cher Monsieur Taylor.

J'arrive d'Allemagne et j'y retournerai dans quelques mois pour diriger l'exécution de mon *Requiem* et de mon *Te Deum* que je ne puis faire entendre en France.

J'aurais besoin des parties de chant du *Requiem* qui appartiennent à l'association des artistes musiciens : veuillez être assez bon pour obtenir l'autorisation de me les prêter pour cinq mois. On veut étudier l'ouvrage dès le mois de janvier dans plusieurs villes du Duché de Brunswick et à Hanovre. Les parties que je possède ne sont pas en nombre suffisant et vous me tireriez d'un assez grand embarras en me confiant les vôtres.

Veuillez m'écrire quelques lignes à ce sujet et, si vous le voulez bien,

---

131. Une lettre circulaire sera en effet envoyée par le comité en date du 14 octobre. Le deuxième paragraphe reprend la fin de la phrase du billet de Berlioz depuis « engager à faire entendre » etc. (Procès-verbal, 563e séance, 14 octobre 1852, registre V, p. 114).

132. Parti le 12 octobre 1853 pour l'Allemagne, Berlioz sera de retour à Paris le 14 décembre. Son voyage artistique a été marqué par le festival de ses œuvres donné à Brunswick le 22 et le 25 octobre, durant lequel une exécution intégrale du *Requiem* avait été projetée.

une lettre pour M. Triébert [133] qui, je crois, est le bibliothécaire de la Société.

Mille compliments empressés [134].

H. BERLIOZ.

Source : Association des Artistes Musiciens, Paris. Registre de correspondance (8 janvier 1852-8 novembre 1854), lettre n° 634, p. 348. Copie.

Autographe : — ? —.

16. AU COMITÉ DE L'ASSOCIATION DES ARTISTES MUSICIENS.

[Paris ?] [entre le 2 et le 9 avril 1857.]

Lecture d'une lettre de M. Berlioz qui remercie le comité de l'avoir nommé vice-président honoraire.

Source : Association des Artistes Musiciens, Paris. Procès-verbal, 796e séance, 9 avril 1857, registre VI, p. 282.

Autographe : — ? —.

---

133. *Charles* Louis Triébert (Paris, 30 octobre 1810-Gravelle, 18 juillet 1867), hautboïste à l'Opéra et à la Société des concerts du Conservatoire.

134. Le baron Taylor a répondu le 23 décembre : « Mon cher collègue, il m'a été impossible de vous rébondre plus tôt pour ce que vous désirez : j'ai demandé hier au Comité tout ce que nous avons de votre Requiem : notre excellent ami Triébert travaille depuis deux jours à réunir tout ce que nous en avons fait copier. Mille amitiés. Bon Taylor. »

(Association des Artistes Musiciens. Paris. Registre de correspondance, lettre n° 635, p. 348).

COMPTES RENDUS

I. LIVRES

Mahmoud GUETTAT. *La musique classique du Maghreb*. Paris, Sindbad, 1980. (La Bibliothèque Arabe. Hommes et Sociétés.) 375 p. [165 F. environ].

A partir du XIXe s., la musique arabe a été bien décrite et étudiée dans les langues européennes par nombre de chercheurs dont Villoteau, Kiesewetter, Caussin de Perceval, Soriano-Fuertes, Christianowitsch, Daniel, Land, Carra de Vaux, Purgstall, Dom Parisot, Collangettes, Mitjana, Ronzevalle, Rouanet, Ribera, Berner, Lachmann, Chottin. Au milieu du XXe s., les publications fondamentales de Rodolphe d'Erlanger et d'Henry George Farmer ont conduit la musicologie orientaliste à son apogée. Plus récemment, des monographies ou des thèses ont été proposées par Hafez, Garcia-Barriuso, Larrea-Palacin, Cowl, Shiloah, Bencheikh, Elsner, Wright, Jihad Racy, et à Paris-Sorbonne par Colette Billaux, Muhammad Khemakhem, Jean-Claude Ch. Chabrier, Thérèse Antar,... Par ailleurs, l'ethnomusicologie patronne régulièrement des thèses sur des aspects plus populaires ou circonscrits. Enfin, avec la vogue des musiques traditionnelles, trois ouvrages consacrés en français à *La musique arabe* ont été rédigés par Simon Jargy (1971), Salâh al-Mahdî (1972) et Habîb Touma (1977).

Le volumineux ouvrage de Mahmoud Guettat est la version imprimée de sa thèse de 3e cycle; *La musique andalouse et ses prolongements dans le Maghreb contemporain* soutenue en 1977 à Paris-Sorbonne. Entre le dactylogramme et le livre, l'étude a été assez peu remaniée hormis l'adjonction d'un chapitre et d'additifs relatifs à la Libye, la mise à jour de quelques paragraphes, et la suppression, sans doute imposée par l'éditeur, d'un bon nombre de notes et références, et de quelques photographies et schémas. Les deux versions ont d'ailleurs été soigneusement confrontées en vue de dissiper toute ambiguïté entre la thèse et le livre lors de la rédaction de ce compte rendu.

Dans l'« *Introduction* », l'auteur annonce qu'il va parcourir la totalité d'un destin artistique arabo-islamique qui a conduit une musique de ses origines orientales anté-islamiques à son existence dans le Maghreb contemporain en passant par l'épisode andalou. Il affirmera l'indépendance de la musique arabe et du répertoire classique maghrébin en contestant les parentés grecques, persanes et hispano-andalouses habituellement évoquées. Son travail l'aidera « à apporter des éléments probants et à réfuter des idées non fondées » (p. 15).

La première partie vouée aux « *Origines de la musique arabe* » réfute la distinction arbitraire entre un « Avant-l'Islam » obscur et rudimentaire et un « Après-l'Islam » ornementé d'apports égyptiens, babyloniens, syriens, perses et

grecs, et conteste les affirmations minimisant le talent de l'Islam ou des Arabes tout en s'interdisant « d'ouvrir un plaidoyer » (pp. 19-21). Une étude de la *jâhiliyya* antéislamique souligne la progression de la langue à la musique et évoque les genres, les instruments, les interprètes (qui ne sont pas exclusivement des entraîneuses et des esclaves allogènes) et les théories sur la musique. En conclusion : « La plupart des savants sont unanimes pour considérer les Arabes comme les seuls à avoir gardé et préservé cette continuité sémitique » (p. 48).

La seconde partie étudie *« La musique arabe de l'avènement de l'Islam au 9e siècle »*, réfute la musicophobie attribuée à l'Islam et reprend les anecdotes relatives à l'essor de la musique au sein de l'Islam avec un « fond musical spécifiquement arabe » (p. 57) pour arriver à « l'âge d'or » de Bagdad sous les Abbassides (IXe s.). Guettat, reprenant l'idée (très fragile) de Y. Shawqî, veut dissocier une école arabe des « °Ûdistes » (calcul des intervalles sur le *°ûd*, luth à manche court) d'une école ultérieure arabo-persane des « Tunbûristes » (calcul des intervalles sur le *tunbûr*, luth à manche long) (p. 65). Le lecteur aimerait que cette ségrégation ethnique et organologique fût étayée d'arguments précis. Or, les manuscrits de l'Islam médiéval, d'une extrême précision quant au calcul des doigtés sur la corde, sont beaucoup moins précis lorsqu'il s'agit de l'organologie ; et les querelles de tempérament, concentrées sur les secondes et les tierces, ne visent pas la longueur du manche. Guettat retient parmi les °ûdistes Ishâq al-Mawçilî (décrit par Munajjim, étudié par Rouanet et Farmer) et Ya'qûb al-Kindî (traduit par Hafnî, Lachmann et Cowl, analysé par Yûsuf et Shawqî). Un schéma de la touche du *°ûd* du IXe s. (p. 70), illustre les doigtés-degrés, les intervalles et les échelles définies par Mawçilî et Kindî. Mais le système modal et les modes-doigtés (*asâbî°*) (cf. FARMER, « Arabian Music » in *Grove's*) quittent cette touche de *°ûd* (qui est la seule du livre) et débouchent sur des portées musicales (!) et une description du mode du Xe s. d'après le canevas de Trân-Van-Khê. Suit une étude des rythmes. Guettat, qui vient de décrire une échelle pythagoricienne (il en conviendra p. 121) refuse, anecdotes à l'appui, toute assimilation de cette musique arabe à des musiques persanes, byzantines, etc. et toute imitation des théories grecques (pp. 87-90).

La troisième partie veut reconstituer *« La musique arabo-andalouse »*. Le lecteur quitte l'Orient arabe désormais voué, selon Guettat, à partir du Xe s. à l'adjonction « d'éléments étrangers », à la « décadence musicale », « à la merci des virtuoses capricieux » (p. 93) et à « la spéculation gratuite » (p. 109). Il suit « le flambeau de cet art » et « le triomphe de la tradition des °ûdistes » en « Espagne musulmane » (p. 109), constatant que « presque tous les écrits sur l'art musical des Andalous sont perdus » (p. 104). Il revit l'exil de Ziryâb, quittant Bagdad, passant par Kairouan et établissant une école de musique à Cordoue (IXe s.) minutieusement décrite par Maqqarî (auteur du XVIIe s. ! !). Sur le *°ûd* de Ziryâb, sa cinquième corde et sa pédagogie, l'auteur est évidemment réduit à des hypothèses passionnées. Guettat définit les caractéristiques de l'école andalouse (p. 114 sq), sa conception mystique et le concept du *tab°* (mode maghrébin), déduit une accordature du *°ûd* arabo-andalou par quintes embrassées, décrit les modes et affirme que l'échelle andalouse est celle des °ûdistes bagdadiens du IXe s. Il convient que cette échelle « est fondée sur le même principe harmonique que le système dit de Pythagore » et en définit la gamme chromatique d'après Dussaut in : Chailley-Challan, *Théorie complète de la musique*, II, 71, (p. 121). Une anecdocte atteste dans la *nûba* la « prédominance de la rythmique musicale sur la métrique poétique » (p. 124). Enfin, après un rappel sur les genres poétiques (*muwashshah* et *zajal*) et des hypothèses sur la chorégra-

phie vient une classification des instruments inspirée de celle de Jean Jenkins (p. 143). Les rapports de l'art andalou avec celui de l'Europe médiévale font l'objet d'une réfutation des thèses européo-centristes. L'auteur récuse l'accusation « d'amour pédérastique » définissant l'amour arabe, attribue aux Byzantins la coutume des eunuques et aux Iraniens « l'image de la femme soumise, voilée, gardée jalousement dans le harem » (p. 148) et trouve dans la poésie arabe « le vrai visage de la femme arabe libre et adorée » (p. 149). Il précise le rôle des Arabes dans la notion nouvelle de « l'amour idéal » et leur influence sur les troubadours et la musique de l'Europe. Il rappelle enfin le legs par Fârâbî à l'Occident des intervalles 5/4 et 6/5 (p. 156) et la multitude de genres poétiques et de danses marqués par des origines ou influences arabes (p. 159).

La quatrième partie étudie *« le répertoire des* nûbât *maghrébines »*. Guettat précise qu'au VIIe s., avant même l'arrivée de Ziryâb, Kairouan cultivait « une musique comparable à celle de Bagdad » (p. 164). Il évoque des centres culturels comme Tripoli, Tunis, Béjaïa (Bougie), Tlemcen et Fès, etc. antérieurs à l'éclat andalou auquel ils participent avant d'en recueillir les vestiges. D'où l'idée qu'entre le Maghreb et l'Andalousie, un « art musical homogène » ne relève pas du « compartimentage » par jumelages (p. 174). Durant la colonisation, les traditions seront sauvegardées au sein des confréries religieuses *(zâwiya)*, d'où le petit nombre de manuscrits rescapés dont l'auteur dresse le liste. (pp. 180-186). Vient la description de « l'état actuel des *nûbât* maghrébines », suites modales composées de mouvements vocaux et instrumentaux « selon un ordre convenu » (p. 187), avec une étude détaillée et minutieuse des *nûbât* marocaines (p. 189 sq.), algériennes (p. 202 sq.), tunisiennes (p. 214 sq.) et libyennes (p. 227 sq., ce dernier chapitre ajouté à la thèse originale). Les instruments traditionnels (p. 233 sq.) et le système mélodique (p. 258 sq.) font l'objet d'une description très conventionnelle qui, en dépit d'additifs par rapport à la thèse, ne tient pas compte des publications spécialisées récentes. Guettat essaie de dissocier les systèmes successifs ou les tempéraments divers utilisés sur le *°ûd* médiéval ou contemporain (p. 262). Après avoir transcrit les *tubû°* sur portées et réaffirmé la nature « pythagoricienne » de la gamme « des °Ûdistes et des Andalous », il admet l'influence de « l'école arabe orientale », avec ses secondes et tierces neutres, et, en additif au texte de la thèse, fait allusion aux « genres » *(jins/ajnâs)* qui illustrent un langage évocateur du *°ûd* (p. 276). Guettat nous met néanmoins en garde contre la tentation de comparer les modes maghrébins *(tubû°)* avec les modes grecs, ecclésiastiques, orientaux *(maqâmât)* ou même entre eux ; puis il se rallie au « mode formulaire » décrit par Jacques Chailley et se sert à nouveau des critères du mode établis par Trân-Van-Khê (p. 278) pour arriver à une définition qui ne diffère guère de celle d'Erlanger et ignore le *°ûd*. Il décrit ensuite les rythmes.

Étudiant *« les perspectives »* de ce répertoire des *nûbât*, Guettat l'inscrit dans une « unité musicale arabo-musulmane supranationale » (p. 302) et une « tradition spécifiquement maghrébine laquelle varie non seulement avec les pays, mais aussi selon les régions » et constitue « partout une tradition urbaine classique » (p. 303) aux règles communes, hélas délaissée. Donc, « l'essentiel est d'enregistrer, de conserver » (p. 306).

En *« annexes »* sont proposées des transcriptions de thèmes modaux, vingt-six marocains, quatorze algériens, treize tunisiens et neuf libyens, sans commentaire ni note (pp. 309-339). Une discographie maghrébine fournie précède un glossaire fort utile suivi de photographies de groupes et d'instruments. Une bibliographie riche de quatre cents entrées ne mentionne pourtant pas les thèses soutenues

durant la dernière décennie à Paris-Sorbonne sous la même présidence et sur des sujets très voisins (musique arabe, musique tunisienne, luth oriental, °*ûd*).

L'auteur a voulu dans cet énorme travail rassembler tous les arguments en faveur d'une indépendance de la musique arabe et du répertoire classique maghrébin, qu'il ressent apparemment comme les fondements de sa propre identité musicale. Sa foi passionnée le guide, quoi qu'il en ait (p. 21), dans un plaidoyer usant de la narration, de l'approximation, de la citation et de l'affirmation pour arriver à des conclusions irréfutables. On regrettera cependant que l'auteur ne tolère aucun partage ; ni celui des origines ou de l'évolution de sa musique avec d'autres cultures en coexistence ; ni celui de ses travaux avec d'autres recherches en discordance. Néanmoins, puisqu'il ne s'agit plus d'une thèse, mais d'un livre, l'ouvrage propose au lecteur d'éluder la traduction ou l'interprétation ardues de nombreux traités ou articles fondamentaux ou spécifiques.

Jean-Claude Ch. CHABRIER.

Selected Reports in Ethnomusicology. Volume III-N° I, 1978, éd. James Porter. 259 p., mus., ill., bibl. Volume III-N° 2, 1980, éd. Charlotte Heth. 201 p., mus., ill., bibl., discogr. Los Angeles, Program in Ethnomusicology, Department of Music, University of California.

Les *Selected Reports in Ethnomusicology*, inaugurés en 1966, sont une publication à périodicité irrégulière de l'Université de Californie de Los Angeles, plus connue sous la désignation U.C.L.A. La mise en œuvre du troisième volume de la série marque, nous dit-on, une nouvelle étape dans la politique d'édition adoptée. Quatre numéros consacrés aux musiques traditionnelles des Amériques ont en effet été programmés : le premier, Volume III-N° I, traite des musiques pratiquées par les immigrants de souche européenne plus ou moins récente ; le second, Volume III-N° 2, apporte sa contribution à un sujet que l'ethnomusicologie américaine a abordé depuis près d'un siècle : la musique des Indiens ; les numéros suivants traiteront respectivement des musiques latino-américaines et des musiques pratiquées par les immigrants de souche asiatique. Une telle entreprise ne saurait prétendre à l'exhaustivité mais on peut s'étonner que la musique des Noirs américains ne tienne aucune place dans ce programme. Quoi qu'il en soit, et pour nous en tenir aux deux numéros parus, il y a lieu de souligner la qualité de l'outil de travail qui nous est fourni et de féliciter éditeurs et auteurs pour l'abondance de notations musicales, de références bibliographiques et discographiques qui accompagnent chaque contribution.

Le Volume III-N° I, « The traditional music of Europeans in America », regroupe six contributions dont James Porter résume l'orientation en ces termes (p. 13) :

...« The papers in this volume are directed primarily towards historical, analytical and methodological problems. To one degree or another they can all be considered « comparative ». What is most striking is the varying emphasis on conservatism of the tradition described in the first three papers (Marcel-Dubois, Burman-Hall, Erdely) and the emphasis on change in the final three (Koskoff, Forry, Niles). Noteworthy also is the

variety of data examined : vocal material (Marcel-Dubois, Erdely, Koskoff) is offset by instrumental traditions (Burman-Hall, Niles, Forry)... Types of analysis and methodology range from fundamental questions of comparison in Old and New World musical cultures (Marcel-Dubois), problems of characterizing area styles (Burman-Hall) and classification of songs (Erdely) to consideration of conservatism in the face of change (Koskoff), adjustment to New World social situations (Ferry) and nativistic movements (Niles). »

Un court résumé des contributions en présence s'impose ici d'autant plus que leur lecture invite l'ethnomusicologue français à s'interroger sur l'intérêt d'un domaine trop négligé jusqu'ici : le répertoire traditionnel des diverses catégories de migrants qui séjournent en France... migrants de l'intérieur, travailleurs migrants d'Europe ou d'Afrique, immigrés anciens ou récents originaires d'Asie du sud-est, etc...

Les « Réflexions sur l'héritage français en Louisiane » de Claudie Marcel-Dubois (pp. 25-76) mettent en évidence les particularités du répertoire cajun à partir d'un échantillon de quatorze pièces vocales et deux pièces instrumentales empruntées aux répertoire français, louisianais et canadien.

Avec « Tune identity and performance style : the case of Bonaparte's retreat » (pp. 77-97), Linda C. Burman-Hall applique les principes de l'analyse schenkerienne à une pièce pour vièle du répertoire anglo-américain. Son étude se fonde sur une vingtaine d'exécutions de la dite pièce, ce qui la conduit à plusieurs tableaux d'analyse transformationnelle de l'air de « La retraite de Bonaparte » et lui permet de caractériser des styles régionaux. Elle distingue soigneusement les « variantes » (« distinct melodies which are structurally related on middle ground levels ») des « versions » qui représentent « the performance variation of a lesser magnitude within a particular variant form of the tune », mais j'avoue ne pas saisir la distinction qu'elle établit entre « tune family » et « tune strain ».

Les trois chanteurs retenus par Stephane Erdely pour une étude du répertoire des Hongrois émigrés en Amérique (pp. 99-152) s'établirent aux États-Unis au temps de la première guerre mondiale. Entre quatre-vingt et cent chansons ont été recueillies auprès de chacun d'entre eux et trente-six d'entre elles sont comparées aux chansons éditées par Bartók, Kodaly, Jardanyi et Kerenyi aussi bien que dans le Corpus Musicae Popularis Hungaricae. Cela révèle que le répertoire de chacun des informateurs est davantage marqué par leur insertion originelle que par leur long séjour aux États-Unis.

Dans « Contemporary Nigun composition in an American Hassidic Community » (pp. 153-173), Ellen Koskoff étudie le processus d'acculturation à l'œuvre dans la composition de chants hassidiques à caractère plus émotionnel que liturgique et explique dans quelles conditions ces compositions prennent place dans le répertoire traditionnel.

Mark Forry, pour sa part (pp. 174-209), cherche à montrer la place tenue par un genre musical d'origine urbaine et réservé aux hommes le *bećar* pratiqué dans la communauté serbe de Los Angeles. Du fait que la présence d'émigrés yougoslaves est ancienne, plusieurs couches successives se trouvent représentées et l'on peut constater que la perte de la langue semble entraîner une désaffection à l'égard d'un comportement musical à caractère collectif. L'auteur conclut que le *bećar* serbo-américain est un hybride créé pour s'adapter aux conditions d'un nouvel environnement.

Enfin Christina Niles montre comment le *revival* de la musique lettone en Amérique s'effectue autour de la construction et de l'apprentissage du jeu de la cithare *kokle* (pp. 211-239).

Le Volume III-N° 2, « The traditional music of North American Indians » est édité par Charlotte Heth à qui on est redevable de l'édition de plusieurs disques concernant la musique des Indiens d'Amérique ; il réunit sept contributions dues aussi bien à des ethnomusicologues ayant une longue expérience dans le domaine qu'à de jeunes chercheurs. Il s'agit là d'une collection d'articles couvrant un champ géographique varié (Indiens des Plaines, du Nord-est, du Sud-est, du Sud-ouest...) avec des orientations théoriques différenciées, mais, dans tous les cas, comme le souligne l'introduction « the articles deal with aboriginal forms of Indian music and not with revivals, pan-tribal music or Indian innovations based on Western music ».

Ceci nous vaut :

Un modèle pour l'analyse et la traduction d'un chant Navajo dû à David P. McAllester qui a choisi pour sa démonstration « The war god's horse song » dont la première version publiée date de 1930 (pp. 1-21).

Une étude sur la terminologie des Indiens Oglala concernant la notion de « chant » par William K. Powers (pp. 23-41). L'auteur, fort d'une expérience de terrain de vingt-cinq ans, est conduit à penser que, pour les Indiens en question, le chant pourrait être considéré comme une « extension » du corps humain au même titre que les pieds, les mains, la tête, le cœur...

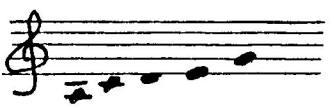
Une histoire de la forme des chants Ojibwa (pp. 43-75) par Thomas Vennun qui dirige « The Federal cylinder Project » à la Library of Congress et se trouve, de ce fait, en état de connaître les quelques 3 000 cylindres enregistrés relatifs à la musique des Indiens d'Amérique et dont les plus anciens remontent à près d'un siècle.

Deux études relatives aux danses rituelles d'un groupe d'Indiens Pueblo du village de San Juan au Nouveau Mexique.

Un exposé général sur les différentes catégories de musiques et d'instruments de musique existant chez les Choctaw de la région du Mississipi et une analyse plus fouillée de six pièces appartenant au répertoire des danses par David E. Draper (pp. 147-173).

Un article de Marcia Herndon sur une catégorie de chants Cherokee exécutés par des exorcistes et destinés à entrer en communication avec les esprits « renard, chouette, corbeau » considérés comme des messagers de l'au-delà (pp. 175-192).

L'auteur signale que, parmi les quatre moyens d'entrer en communication avec les esprits – pensée, murmure, parole, chant –, c'est le chant qui est le plus puissant. Elle note et analyse deux de ces chants : « le chant au corbeau » et « le chant à l'esprit sans nom de l'eau ». Mais certaines remarques d'ordre musicologique qui accompagnent la transcription surprennent, notamment lorsqu'on lit à la p. 191, supposée expliciter la notation de la p. 190 qui lui fait face, que « the mode is a seven-tone mode with two half-steps and a minor third in the internal sequence » alors que la notation fournie met en évidence un « matériel tonal », selon les termes de l'auteur, à cinq degrés sans demi-tons :



Par ailleurs, du fait que les indications relatives à la forme n'ont pas été reportées sur la notation correspondante, on ne comprend guère la division en sept parties que l'auteur semble justifier par la valeur symbolique que les Indiens Cherokee accordent au nombre 7.

Ces légères critiques n'empêchent pas d'attendre avec intérêt les prochains numéros du Volume III des *Selected Reports in Ethnomusicology* qui permettront de faire le point sur d'autres aspects de la musique traditionnelle des Amériques.

Mireille HELFFER.

Gérard BÉHAGUE. *Music in Latin America : an Introduction.* Englewood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1979. XIV-369 p. (Prentice-Hall History of Music Series, H. Wiley Hitchcock, editor).

Gérard Béhague qui, par la famille et la naissance, la formation et la vie professionnelle, se partage entre trois pays, dont il maîtrise les langues avec une égale aisance (France, Brésil, États-Unis), s'est imposé, ces dernières années, comme l'un des spécialistes les plus autorisés des questions relevant de l'étude de la musique latino-américaine, que ce soit musique traditionnelle ou musique « historique ». Professeur à l'Institut des études latino-américaines de l'Université du Texas, il a été chargé, pour la nouvelle édition du *Grove's Dictionary of Music and Musicians,* de la coordination de toute la matière se référant à cette partie du monde.

L'ouvrage qu'il vient de publier dans la *Prentice-Hall History of Music Series,* une collection qui veut embrasser toutes les musiques et non pas seulement celle de l'Europe, constitue une vraie « première » bibliographique, le tout premier livre qui se propose d'examiner, comme un ensemble, la musique de cette partie du monde. La bibliographie sur le sujet est, aujourd'hui, considérable et de nombreux ouvrages ont paru, surtout ces dernières années, en anglais, en espagnol, en portugais (et même en italien), explorant la musique de tel ou tel pays latino-américain, ou de telle ou telle région de ce continent. Mais aucun, jusqu'ici, n'avait eu l'ambition d'aborder en même temps tous ces pays, considérés dans leur unité culturelle hispano-lusitanienne. Le livre de Gérard Béhague le fait. Se limitant à la musicologie historique et ne touchant pas à l'ethnomusicologie, terrain privilégié des études sur la musique des Amériques, l'auteur nous parle d'un art de composer, de chanter, de jouer ou d'écouter qui est celui de l'Europe, transmis aux colonies par les Espagnols et les Portugais désireux de créer, outre mer, des foyers socio-culturels qui seraient le miroir de ce qu'ils avaient dû abandonner, temporairement ou pour toujours. Bien sûr, cet art se frotte à d'autres cultures, l'« amerindia » (des Indiens de l'Amérique), l'africaine (des Noirs qui sont venus peupler certaines de ces terres). Le souci d'affirmer une identité nationale portera maints compositeurs, bruns ou blonds, à accorder droit de cité, dans leur musique, à des particularités mélodiques, rythmiques, de timbre ou autres, qui ne peuvent d'aucune manière se présenter comme « *made in Europe* ».

Gérard Béhague discute longuement cet aspect, d'ailleurs capital, de la musique latino-américaine. Toute la deuxième partie de l'ouvrage (pp. 96-213) lui est consacrée, sous le titre « l'Éclosion du nationalisme » (*The Rise of Nationalism*). Pour introduire cette discussion l'auteur n'hésite pas à retracer l'histoire du développement musical des pays latino-américains à partir de leur émancipation politique, au début du XIXe siècle, tout en reconnaissant qu'« un style musical défini n'apparaît que dans les dernières décennies de ce siècle, sous l'influence de courants analogues qui se produisent en Europe » (p. 96).

La première partie du livre est consacrée à la période coloniale (*The Colonial*

Period, pp. 1-95), et la troisième et dernière aux contre-courants du XXe siècle (*Counter-Currents in the Twentieth Century*, pp. 224-356), ce qui met en évidence l'intention de l'auteur, pour qui la vocation de la musique latino-américaine demeure la fidélité à ses propres sources : sources que ces pays commencent à découvrir après l'indépendance et auraient voulu réconcilier avec certains courants (plutôt des contre-courants...) de notre siècle, tels le dodécaphonisme, les sérialismes, la musique électro-acoustique.

Auteur d'un petit livre intitulé *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil* (tiré de sa thèse de doctorat soutenue à Tulane University, Nouvelle-Orléans) [1], Gérard Béhague élargit ici son horizon sans pour autant abandonner ce qui était son principal centre d'intérêt : les attaches de la musique de cette partie du monde avec celle du peuple (ou des peuples...). Gérard Béhague n'en parle pas en doctrinaire, mais en historien. Il ne prend nullement position, mais constate : « à commencer du milieu des années cinquante l'Amérique latine s'est orientée, tout au moins dans les grandes villes, vers un monde plus cosmopolite. Des éléments culturels étrangers continuaient à prévaloir mais étaient délibérément assimilés dans un nouveau cadre de référence. De nombreux compositeurs ont senti que, dans le processus d'assimilation, une sélection naturelle qualitative devait avoir lieu, suivie par une imitation, une nouvelle création, et une transformation du modèle étranger suivant les conditions locales prédominantes et les besoins individuels » (p. 285).

La place consacrée à l'analyse des œuvres est importante et mise en valeur par un nombre impressionnant d'exemples musicaux : on peut en compter près de 150, dont quelques fac-similés, et sans parler de simples indications de rythmes ou d'harmonies, éparpillées un peu partout, entre les lignes de la composition typographique. Sans que pour autant la partie proprement historique ait été sacrifiée, le lecteur trouvera ici un panorama très consciencieusement établi de cinq siècles de vie musicale et de création dans un continent riche en culture européenne et en originalité ; cette originalité lui est conférée par la présence d'éléments ethniques très divers et par leur fusion, tant au niveau des individus que de la culture dont ils sont les héritiers. Un livre sérieux, bien documenté, bien conçu et bien écrit, qui restera en tête de toute bibliographie consacré aux pays américains d'origine ibérique, dans ce secteur particulièrement important de leur culture : la musique.

L. H. CORREA DE AZEVEDO.

Geneviève DOURNON-TAURELLE et John WRIGHT. *Les guimbardes du Musée de l'Homme*, préface de Gilbert Rouget. Paris, Institut d'Ethnologie, 1978. 150 p.

L'on connaît la richesse des collections d'instruments de musique du Musée de l'Homme (Paris), qui réunissent près de 6 000 instruments ; la collection a été mise sur pied il y a presque cinquante ans par André Schaeffner, un pionnier dont la largeur de vue mérite toujours d'être soulignée.

Ce que l'on connaissait moins, et que nous révèle cet ouvrage publié avec le concours du CNRS, c'est la place qu'y occupent les guimbardes : 155 instruments représentatifs de la grande variété organologique sous laquelle la guim-

1. Détroit, Informations Coordinators, Inc., 1971.

barde apparaît dans le monde entier. A noter d'ailleurs que si l'on trouve des guimbardes un peu partout, elles semblent n'être connues comme instruments autochtones qu'en Asie, en Indonésie, en Mélanésie et en Europe; celles qui sont employées en Afrique et en Amérique sont inspirées des instruments européens, quand ce ne sont pas des importations...

Les auteurs ont réalisé là bien plus que le catalogue de 155 guimbardes : ils nous présentent une véritable étude organologique de l'instrument. Toute la première partie du livre est consacrée au fonctionnement de la guimbarde : de son acoustique (avec une analyse des rôles joués par la cavité buccale, par la languette, l'« embouchure », et par les accessoires sonores tels que tuyaux ou écran) à ses constituants mécaniques (languette, cadre, types d'oscillation produits); son jeu est également abordé, de la tenue de l'instrument à ses différents modes de mises en vibration : pincements du bout de la languette ou du talon du cadre, percussions sur le corps de la languette ou sur le talon du cadre, et enfin, traction par un cordon.

La typologie et le catalogue proprement dit font l'objet de la deuxième partie de cet ouvrage, remarquable à plusieurs points de vue. Tout d'abord par la description des instruments, qui est systématique, fonctionnelle, et qui ne mélange pas les niveaux d'information; ce qui facilite la synthèse, et permet d'établir la typologie de l'instrument. Par l'intérêt du tableau synoptique ensuite, réalisé par Geneviève Dournon-Taurelle : ce tableau tient compte de tous les éléments analysés en détail, et les regroupe en différents niveaux selon une hiérarchie d'où le lecteur peut aisément dégager le degré de pertinence des traits envisagés.

La rigueur de l'analyse, de la terminologie employée (à part quelques rares appréciations portées sur la qualité du son produit, comme « clair », « terne », qui nous semblent aussi arbitraires que déplacés dans un tel ouvrage), la qualité des photographies devrait susciter l'intérêt d'un public très large, qui ne pourra que s'étonner devant l'incroyable ingéniosité déployée par certaines cultures pour trouver et affûter toutes sortes de modes de mises en vibration de la guimbarde — alors que nous ne connaissons souvent qu'un seul type de guimbarde en métal, dont on pince la languette.

Devant un tel ouvrage, l'on ressent le manque d'analyses de même type pour bien d'autres instruments. La bibliographie, cependant, nous semble un peu succincte pour une étude de cette importance. Et l'on pourrait regretter que les contraintes de l'édition n'aient pas permis de comparer fonctions et usages, ni de parler de l'histoire de l'instrument. Les recherches dans ces domaines sont déjà effectuées par Geneviève Dournon-Taurelle dans sa thèse que l'on espère voir publier prochainement, car cela complèterait utilement cet ouvrage remarquable.

Denise PERRET.

Günther HELLWIG. *Joachim Tielke. Ein Hamburger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit.* Frankfurt am Main, Verlag Das Musikinstrument, 1980. 352 p. [DM 108.]

Joachim Tielke est un cas exceptionnel à plus d'un égard dans l'histoire de la facture instrumentale. Son style est d'une richesse et d'un raffinement rarement atteints. Son œuvre, particulièrement vantée de son vivant, s'est trouvée, du

même coup, plus attentivement transmise à la postérité : 138 de ses instruments sont ainsi actuellement recensés. Ce chiffre, qui laisse supposer une production très développée, reste tout à fait inhabituel pour un luthier du XVIIe siècle, l'érosion du patrimoine instrumental étant la plupart du temps spectaculaire.

Cette somptueuse monographie est le fruit d'une vie : Günther Hellwig, l'un des grands facteurs d'aujourd'hui, est installé à Lübeck, ville voisine d'Hambourg où Tielke exerça. Comme on pouvait le pressentir, c'est là, bien sûr, que le plus grand nombre de ses instruments est encore réuni. Il y a plus de vingt ans que l'auteur s'est attaché à l'œuvre de Tielke. Il a eu l'opportunité, de par son métier, d'en voir passer un nombre considérable entre ses mains et d'en restaurer plus d'une quinzaine. En 1964, il avait publié un premier article de fond accompagné d'un répertoire des instruments dans *The Galpin Society Journal*. Entre temps 47 instruments nouveaux ont été redécouverts.

Hambourg constitue au XVIIe siècle un centre musical d'importance. Il convenait donc de brosser une esquisse de la situation en matière de facture instrumentale, d'évoquer des noms aussi célèbres que Fleischer, Zell ou Hass. Retracer la fortune critique de Tielke tant au XVIIIe siècle qu'à la fin du siècle dernier, alors que les premières études le concernant voient le jour, permettait de justifier l'ampleur du propos.

La famille Tielke est ensuite étudiée à partir de documents d'archives. Un arbre généalogique apporte beaucoup de clarté d'un point de vue biographique mais peu de découvertes quant à l'existence d'une dynastie. Gottfried Tielke, frère aîné de Joachim, exerça aussi la profession de facteur. Participa-t-il à la formation de son frère ? La question n'est pas vraiment élucidée. L'hypothèse d'un voyage des deux frères en Italie est avancée sur la base d'une contrebasse exécutée à Brescia en 1662 par l'un et du style assez vénitien des premières guitares de l'autre.

Né le 14 octobre 1641, Joachim Tielke se maria en 1667 avec Catharina Fleischer, fille du facteur hambourgeois Christopher Fleischer. Travailla-t-il sous sa direction jusqu'en 1669, date où il prit son indépendance ? La carrière du facteur est exceptionnellement longue puisqu'il meurt en 1719. Il eut quatre fils mais aucun ne semble s'être destiné à cette profession. Quant à l'existence d'émules, l'auteur en cite un petit nombre parmi lesquels seul un Martin Voigt se détache. Sans doute cet aspect gagnerait-il à être dorénavant approfondi sur les bases qui sont jetées ici.

L'œuvre de Tielke est ensuite étudiée d'un point de vue général. D'une production très variée (luths, théorbes, violons, pochettes, violes d'amour, barytons) se dégage une prédilection de l'artisan pour les guitares (25 recensées) et surtout pour les basses de violes (71). Chaque catégorie instrumentale est soigneusement présentée à la fois dans son époque et dans ses caractères spécifiques de facture. L'auteur donne par exemple des indications sur le barrage des luths ou des violes, des tableaux comparatifs de longueur de cordes et de longueur de caisse. On regrettera, cependant, que cette présentation systématique des informations n'ait été retenue que pour les luths et les guitares. Pour ces dernières G. Hellwig insiste sur un détail intéressant : les chevilliers comportent toujours dix chevilles, tandis que les chevalets ne portent que neuf percements, ce qui suppose un montage simple de la chanterelle.

Le chapitre sur les *Hamburger Cithrinchen* est une synthèse d'une grande clarté sur cet instrument régional, sur son rôle musical qui l'apparente à la guitare, sur son aspect luxuriant qui en fait plus un « Dilettanteninstrument » qu'un « Kunstinstrument ». Une autre catégorie instrumentale semble avoir obtenu les

faveurs de Tielke : les violes d'amour à 5 cordes sans cordes sympathiques. L'auteur discute longuement le problème de terminologie soulevé par cette morphologie assez particulière et profite de cette occasion pour retirer au facteur trois instruments qui lui étaient traditionnellement attribués, notamment une viole d'amour du Musée Instrumental de Paris.

L'étude du décor est ensuite très développée : énoncé des techniques (plus que des procédés proprement dits), des matériaux (qui incluent même l'argent, l'or, les pierreries et le verre), des motifs. G. Hellwig présente ceux-ci avec beaucoup de rigueur si bien que la chronologie des instruments s'en trouve nettement éclairée : la personnalité des têtes de femmes utilisées pour décorer les chevilliers de violes est éloquente à cet égard. Les sources d'inspiration des scènes figurées ont été brillamment identifiées dans les livres d'emblèmes d'Adrien Muntinck ou d'Otto van Veen. Cette partie aurait peut-être gagné à être quelque peu allégée au profit d'un dossier technique.

Les signatures du maître sont ensuite attentivement répertoriées tandis que la sonorité des instruments est suggérée au travers de témoignages d'époque. Le nombre non négligeable d'instruments actuellement en état de jeu laissait supposer d'autres perspectives sur ce point.

Le catalogue raisonné des instruments constitue ensuite l'essentiel de l'ouvrage. Les notices donnent une description détaillée, un nombre appréciable de mensurations (malheureusement incomplètes lorsque l'auteur n'a pas été en mesure de les prendre lui-même ou d'être précisément renseigné), l'état actuel de l'instrument, son pedigree qui n'est pas indifférent si l'on en juge par le nombre de commanditaires de renom. Les références bibliographiques pour chaque pièce sont également d'une grande utilité.

L'ouvrage de G. Hellwig est remarquablement illustré. On reste cependant désappointé de constater que près d'une soixantaine d'instruments n'est pas reproduite, que par ailleurs bon nombre d'entre eux ne resteront identifiables que par des vues de détails. L'absence de numérotation des clichés rend d'autre part la confrontation avec le texte très malcommode. Le spécialiste serait enfin en droit d'attendre d'un homme de métier de plus amples informations sur la construction interne des instruments, sur les épaisseurs, qui ne sont évoquées nulle part (une seule vue interne de viole est publiée et pas un seul dessin technique), sur la complexité des remaniements si fréquents. Une discussion plus étayée dans ces domaines aurait été la bienvenue.

Les indices d'une production vraiment hors du commun, tant par le nombre que par la qualité, sont éclatants au vu de ce catalogue. Se pose alors la question du maître et de son atelier, des différentes mains apparentes dans plus d'un cas, de la sous-traitance éventuelle de certains travaux. Autant de points qu'on aimerait aussi voir clarifiés.

Quoi qu'il en soit, cette monographie est sans précédent, tant par sa richesse documentaire que par sa présentation systématique (les index en fin de travail sont aussi d'un maniement très aisé) et très soignée ; il faut rendre hommage à G. Hellwig pour cet outil de référence et ce modèle en matière d'étude organologique.

Comme il est naturel, la publication de l'état d'une question suscite son propre enrichissement : on citera ainsi, au Musée de l'Hospice Comtesse à Lille, une basse de viole de Joachim Tielke, datée 1692, inconnue de notre auteur. Cet instrument, publié entre-temps par nos soins, revêt une importance particulière, dès lors que Tielke est un grand absent des collections françaises.

Florence ABONDANCE.

Auguste TOLBECQUE. *L'Art du Luthier*. Marseille, Laffite Reprints, 1978. 314 p. [Réimpression de l'édition originale : Niort, 1903].

« Né à Paris en mars 1830, Auguste Tolbecque a été tout à la fois professeur de violoncelle et compositeur de musique, auteur de différents ouvrages de technique musicale et luthier du plus grand talent » (cf. Albert Van Dievoet in *Notice sur M. Auguste Tolbecque*, Mars 1909). *L'Art du Luthier* restitué ici (au format de l'original sans les marges et avec ses photographies malheureusement d'une grande médiocrité) constitue plus qu'un traité de lutherie. Il s'ouvre sur la réédition de la « Notice historique sur les instruments à cordes et à archet » publiée en 1898 où l'auteur donne une étude organologique basée sur l'iconographie (peintures, sculptures) et les textes anciens. Elle a l'intérêt d'être illustrée par les photographies des instruments que Tolbecque a reconstitués lui-même et que conservent aujourd'hui les musées de Bruxelles et Paris. Reconstitutions certes controversées depuis, mais beaucoup plus rigoureuses que celles d'un Jean-Baptiste Vuillaume par exemple. Certaines considérations, notamment sur le répertoire de la viole, sont aujourd'hui pour le moins périmées, mais jamais « progressistes ».

Le manuel proprement dit se compose d'une description des outils et des fournitures. Il passe en revue la colle, les modèles (Tolbecque s'insurge avec raison contre la pratique irrespectueuse, quoique courante, des luthiers qui consiste à détabler un instrument pour en prendre les mesures), la confection des moules, la construction (il faut noter la valeur pédagogique des illustrations et les remarques pertinentes sur le montage « baroque » du violon : renversement, touche). « A titre de curiosité et pour les amateurs de musique ancienne », il dit quelques mots du montage des violes. Son chapitre sur le vernis est encore d'une grande utilité aujourd'hui et tente de dépasser l'énoncé de recettes.

Dans une partie sur « la structure des voûtes », l'auteur étudie ensuite différentes expériences acoustiques, telles celles de Savart, Chanot ou Suleau, puis donne un tableau de concordance des mesures de chaque tessiture de la famille du violon. Le chapitre sur la réparation reste à la fois un modèle quant aux techniques (la remise en voûte par exemple ou les demi-bords) et un état historique de la question : l'enture des manches (laquelle consiste à munir les violons d'un manche plus long et plus renversé tout en conservant la volute originale) est justifié dans son contexte musical. Le « recoupage » et l'« agrandissement » des instruments prennent, pour leur part, une résonance dramatique avec le recul du temps. Tolbecque lui-même était conscient que ces interventions, guidées par un désir de standardisation, risquaient de mutiler définitivement une grande part du patrimoine instrumental. Il faut avouer que ce n'est que très récemment que les exigences d'une conservation scientifique en ont tiré les leçons.

L'ouvrage se termine par « quelques considérations sur la lutherie » qui ont trait au diapasonnage, aux notes défectueuses, au déséquilibre du quatuor à cordes moderne. Là encore Tolbecque fait preuve d'un esprit documentaire sans dogmatisme, fruit d'une vaste culture et d'une longue pratique musicale. Il n'est ni un expérimentateur, ni un scientifique, mais à coup sûr plus qu'un luthier.

Il faut se féliciter de la réédition de ce texte, plus enrichissant, à notre point de vue, que le *Manuel complet du luthier* de Maugin et Maigne paru dans le même temps dans la série des Reprint Roret de Léonce Laget.

Florence ABONDANCE.

Malou HAINE et Ignace DE KEYSER. *Catalogue des instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles. Suivi de la liste de 400 instruments Sax conservés dans des collections publiques ou privées.* Bruxelles, Musée Instrumental, 1980. VI-279 p. [F. B. 525.]

Malou Haine, en poursuivant depuis des années des recherches sur les facteurs d'instruments à vent du XIXe siècle, est devenue sans conteste la spécialiste d'un de ses géants : Adolphe Sax. Elle a en effet publié en 1980, aux Éditions de l'Université de Bruxelles, une étude sur *Adolphe Sax. Sa vie, son œuvre, ses instruments de musique* qui fait le point sur ce facteur à partir d'un examen systématique des sources les plus variées. Dans son introduction, elle déplorait cependant n'avoir pu encore « procéder à une étude organologique approfondie, dresser un état des collections actuelles et replacer Sax dans la vie musicale de son temps ».

Le présent ouvrage répond brillamment à cette attente. Collaborateur scientifique au Musée Instrumental de Bruxelles, Malou Haine, avec le soutien de son collègue Ignace de Keyser, a tout naturellement dressé en premier lieu le catalogue des collections auxquelles elle est attachée. Le fonds Sax conservé à Bruxelles est d'ailleurs le plus représentatif au monde en raison de la variété de ses modèles.

L'étude s'ouvre sur des notices biographiques des membres de la dynastie (Charles-Joseph, Adolphe, Alphonse, Adolphe Édouard, Henri), lesquelles s'appuient sur l'ouvrage précité. Après avoir clairement exposé les conventions utilisées pour l'étude des instruments, les auteurs présentent une très utile terminologie des clefs assortie de schémas et d'un lexique en plusieurs langues, ainsi qu'une introduction au système de pistons, notamment ceux utilisés sur les instruments Sax. On cherchera en vain un tel outil de travail dans la bibliographie de langue française.

Les 69 instruments de Bruxelles sont ensuite présentés selon un classement organologique (flûtes, clarinettes, bassons etc...) lui même chronologique. La description des pièces est d'une rare précision. Un soin particulier a été apporté à la définition de toutes les clefs ou au fonctionnement des pistons ainsi qu'à l'indication de la tessiture. La présence d'un commentaire apporte toujours des éclaircissements sur la technique de construction, les remaniements, le fonctionnement, les particularités, ou les rapports avec un brevet d'invention. Chaque instrument est illustré par une vue d'ensemble et d'éventuels détails de mécanisme ou de marque.

Cors omnitoniques, saxhorns et saxotrombas, instruments à six pistons, instruments à sept pavillons, saxophones font bien sûr l'objet d'une présentation spéciale en tête de chaque groupe de notices. On se félicite de la présence des tableaux comparatifs des dénominations de registres dont les fluctuations selon les sources sont à l'origine de nombreuses confusions. Des planches extraites des brevets d'inventions, prospectus de vente de la firme ou du *Manuel général de musique militaire* de Kastner en enrichissent encore la compréhension.

L'analyse très poussée des différentes estampilles de chaque facteur constitue un remarquable support d'identification.

Les auteurs ont enfin dressé la liste des instruments Sax conservés actuellement dans des collections publiques et privées. Le classement est fait ici suivant les numéros de fabrication. Il s'agit « d'une première tentative de recensement », d'autant plus que la moitié seulement des instruments a pu être examinée. Cette liste est riche de plus d'un enseignement. La prépondérance des

collections du Musée Instrumental de Paris apparaît nettement. Plus d'une centaine d'instruments, moins représentatifs que ceux de Bruxelles, mais qui comporte une vingtaine de spécimens provenant de la collection personnelle d'Adolphe Sax (vendue aux enchères en 1878) et les récents dépôts de l'Opéra de Paris parmi lesquels figure une série unique de trompettes au pavillon en forme de fleur d'Adolphe Sax fils. L'étude du fonds parisien, malgré un travail de longue haleine sur le terrain, pose encore de délicats problèmes (identification, références) qui incitent à de nouvelles séances de travail en commun.

Mais que peut-on souhaiter sinon que les moyens soient donnés à l'avenir à Malou Haine et Ignace de Keyser de dresser le catalogue proprement dit des principaux fonds esquissés ici et pourquoi pas le catalogue de l'ensemble des instruments Sax conservés ?

Florence ABONDANCE.

Palaeographie der Musik nach den Plänen Leo Schrades. Vol. I, fasc. 1 : Wulf ARLT, *Einleitung. Gesamttitelei. Verzeichnisse und Register.* Cologne, Arno Volk. Hans Gerig KG, 1979. 48 + 66 p.

Ce fascicule 1 contient l'introduction générale au tome premier qui regroupe les trois autres fascicules précédemment parus concernant les notations monodiques du Moyen-Age : celui de Max Haas, sur les notations byzantines et slavonnes, paru en 1973 (cf. *Revue de Musicologie,* 61 [1975], 333); celui de Solange Corbin († 1973) sur les neumes sans lignes des livres liturgiques (1977 : cf. *Revue...,* 65 [1979], 82); enfin, celui d'Ew. Jammers sur les notations des chants profanes en latin ou en langue vulgaire (1975 : cf. *Revue,* 65 [1979], 84).

Les tables et les index divers, entre autres celui des manuscrits cités ou reproduits en facsimilé dans les fascicules 2, 3 et 4 sont groupés dans les cahiers terminaux et doivent donc être détachés de l'*Introduction,* afin d'encadrer les trois fascicules mentionnés (l'éditeur peut procurer une reliure en lin permettant de regrouper les cinq fascicules en un seul volume : il vend aussi ce tome I sous le titre *Die einstimmige Musik des Mittelalters,* au prix de 160 DM). Rappelons qu'avant la parution de ces index, le professeur K. D. Hartzell (Albany, N.Y.) avait publié un index des manuscrits cités ou reproduits dans le fascicule de S. Corbin (cf. le compte rendu de *Speculum,* 55 [1980], 102).

L'introduction générale, après un historique de la discipline, définit l'objet propre de la paléographie musicale et précise ses objectifs propres. L'idéal serait de pouvoir chanter directement sur les notations anciennes sans passer par une transcription moderne, celle-ci étant déjà une « interprétation » du signe musical. C'est ici qu'intervient la distinction récente entre paléographie (musicale), étude des anciens signes de l'écriture musicale, et sémiologie ou étude de la signification musicale de ce même signe, étudié en fonction du contexte et surtout en fonction de l'esthétique d'une époque fort différente de la nôtre à cet égard.

Le volume II de ce nouveau manuel sera consacré aux notations de l'organum vocal et de la polyphonie.

Michel HUGLO.

Paul F. CUTTER, *Musical Sources of the Old-Roman Mass.* American Institute of Musicology — Neuhausen-Stuttgart, Hänssler Verlag, 1979. 506 p. (Musicological studies and Documents, 36.) [DM 266.].

La question si complexe des rapports entre chant « vieux-romain » de Rome et chant « grégorien » des pays francs a avancé d'un grand pas grâce à cette nouvelle édition synoptique des trois représentants du répertoire archaïque des basiliques romaines : le manuscrit de Cologny (Genève), Bibliothèque Bodmer 79 (ancien Phillipps 16069), graduel de Ste Cécile du Transtévère, écrit par le Prêtre Jean en 1071, que j'ai eu la bonne fortune de découvrir en 1950 (cf. *Revue grégorienne,* 32 [1952], 26 ss.); le manuscrit latin 5319 de la Vaticane, graduel du Latran transcrit et noté dans la seconde moitié du XIIe siècle, dont les mélodies furent transcrites en 1970 par le Dr Bruno Stäblein, non pas dans l'ordre liturgique, mais par catégories : introïts, graduels, etc. (*Monumenta monodica medii Aevi,* II, recensés dans *Revue de musicologie,* 59 [1973], 143 ss.); enfin, le graduel des Archives de St. Pierre, ms. F 22, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Vaticane, écrit et noté au XIIIe siècle, doublé ici pour quelques messes votives par le ms. F 11 de St Pierre.

Cette édition *triplex* des textes sera naturellement confrontée par les codicologues et les liturgistes à l'édition du graduel grégorien *sextuplex* de Dom R. J. Hesbert (Bruxelles, 1935, récemment rééditée), mais il faut tenir compte que pour le graduel de Ste Cécile, daté de 1071, l'A. a dû se contenter de suivre la vieille édition de Domenico Giorgi (Rome, 1744), du fait que la Bibliothèque Bodmer refuse de délivrer le microfilm de ce ms. sous prétexte que l'édition phototypique du graduel est prête à paraître : prête depuis plus de 15 ans, faut-il préciser...

La présente édition rendra grand service, mais ne permettra pas de résoudre certains problèmes tels que celui des « emprunts » du répertoire vieux-romain au grégorien qui ne peuvent être décelés que par examen des mélodies : tel est le cas notamment des versets d'alleluia, des tropes, proses et prosules qui n'ont pas été édités ici dans le *triplex* mais seulement recensés dans les index terminaux qui couvrent plus de 110 pages (pp. 395-506). Il faut remarquer que l'index des chants de la messe du répertoire vieux-romain est complété par l'index des chants de l'office, d'après les deux antiphonaires romains conservés à Londres (British Library, additionnal ms. 29988) et à Rome (Vaticane, Archivio S. Pietro B 79) : dans le répertoire vieux-romain, la distinction des genres n'est pas aussi bien observée qu'au grégorien et de ce fait une quarantaine de pièces de la messe sont réemployées comme répons de l'office.

En attendant la publication des mélodies, l'édition *triplex* de Paul Cutter rendra de grands services aux chercheurs qui s'efforcent de définir les relations entre ces deux répertoires, « problème central » suivant Willy Apel, de l'histoire des monodies liturgiques médiévales.

Michel HUGLO.

Reinhold HAMMERSTEIN. *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben.* Berne-Munich, Francke Verlag, 1980. 239 p. [F.S. 98].

La danse macabre intéresse l'histoire de la musique à un double titre : en tant que danse elle donne à lire divers types chorégraphiques; mais puisque la

chorée s'anime au son des instruments, elle retient l'attention de l'organologue. R. Hammerstein a choisi ce double axe de lecture dans cet ouvrage qui réunit, pour la première fois, un nombre impressionnant de documents iconographiques, présentés et analysés avec le plus grand soin. Parmi les 57 témoins recueillis et livrés en 379 illustrations, citons, rapidement : la fresque de La Chaise-Dieu (1410/20) ; celle, aujourd'hui disparue, du cimetière des SS. Innocents à Paris ; les imprimés de Guyot Marchant (Paris 1485, 1486), de Vérard, de Jehan Petit (Paris, entre 1491 et 1500) ; la *Danse macabre des femmes* (Paris, Bibl. Nat., Ms. fr. 995) ; les danses macabres imprimées à Lyon en 1499, à Troyes par Nicolas Le Rouge (1528, 1531) enfin à Paris par Denis Janot (1533). Parmi les sources germaniques, citons : München, Bay. Staatsbibl. Clm 3941 (dit Ms. Gossembrot) et Cod. xyl. mon. 39 ; Ulm, Wengenkloster ; Heidelberg. Univ.-Bibl.. Cod. pal. 438 ; Kassel, Landesbibl., 4° Ms. poet et roman. 5 ; *Der doten dantz...* imprimé par Knoblochtzer vers 1485 ; Donaueschingen, F. F. Hofbibl., Hs. A III, 54 (dit Ms. Zimmern) ; la fresque de Kientzheim ; celle des Dominicains à Berne de Niklaus Manuel ; enfin H. Holbein, *Les simulacres et historiées faces de la mort*, Lyon, M. et G. Trechsel, 1538...

R. Hammerstein reprend la question des racines iconographiques de la danse macabre en la rapprochant de quelques processions du jugement dernier du XIIIe s. qui ornent certaines cathédrales, comme celles de Reims, de Bamberg ou de Rouen et qui comportent déjà la présence d'instruments de musique. L'abandon du motif eschatologique, l'alternance régulière d'hommes et de femmes reliés par des squelettes, déterminent l'apparition de la danse macabre. R. Hammerstein distingue dans l'histoire du motif deux moments historiquement déterminés par l'évolution de la danse au XVe s. Le premier type est celui du branle. Il se caractérise précisément par cette alternance d'hommes et de femmes formant chaîne, se déplaçant latéralement et dont les sources françaises donnent les exemples les plus nets. Le second type est celui de la basse-danse ou de la pavane. Il entraîne une dissolution de la chaîne et impose la succession des danseurs par couples. Hammerstein décèle ainsi dans les pas des danseurs des témoins alémaniques, la dignité propre à ce type chorégraphique. Le passage d'un type à l'autre s'accompagne en outre d'une importante modification sémantique : tandis que dans le premier, les danseurs se dirigent vers l'enfer, dans le second, ils semblent rejoindre un cimetière ou un ossuaire. Enfin les figurants de ce dernier type s'affirment comme les représentants des états d'une société ou prédomine la noblesse et la bourgeoisie. Dans le prolongement des analyses de R. Hammerstein, on pourra déceler toute une série d'oppositions fondamentales entre les sources françaises et les sources germaniques (et alémaniques en particulier). Dans les premières, par exemple, le musicien — à la fois ménestrel et chorégraphe — s'insère dans le cortège macabre. Il disparaît par contre dans les secondes, tandis que chaque squelette se meut au son de l'instrument qu'il porte.

Il est difficile de déterminer le principe qui règle le choix des instruments. Avec R. Hammerstein il faut tout d'abord reconnaître une tendance générale à les diversifier et à en faire une présentation encyclopédique. Il n'existe toutefois aucune relation sémantique systématique entre les personnages de la danse et leurs instruments. On peut observer tout au plus une tendance générale à un symbolisme inversé, ce que l'on peut rapprocher du geste effectué par J. Bosch dans le dernier volet du Jardin des Délices (dit « L'enfer du musicien »). Les analyses sont suggestives et font apparaître des problématiques nouvelles. Relevons au passage les quelques allusions faites aux danses relevant du type de

la moresque ou du « Schwarzknab » que l'auteur associe au thème de l'homme noir souvent évoqué dans les textes accompagnant les danses macabres. Ce rapprochement mériterait un examen plus sérieux.

Le projet de cet ouvrage n'était pas de refaire une analyse culturelle et artistique de la danse macabre dont la bibliographie est déjà très importante. Cependant les motifs chorégraphiques et organologiques isolés par l'auteur seront repris avec profit par l'historien des mentalités. On apercevra peut-être ainsi de manière exemplaire dans le passage du branle à la basse-danse une figure annonçant ces temps modernes de la Renaissance où, pour reprendre le mot de Philippe Ariès, « l'art de mourir est remplacé par un art de vivre » [1].

Christian MEYER.

Martin KROMER. *De musica figurata* [1534], edited by Albert Seay. Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1980. (Texts/Translations, 3.) III-35 p.

Ce volume s'inscrit dans le cadre de la collection de traités de musique dont M. Huglo a déjà fait la présentation ailleurs (*Revue de Musicologie,* LXIV [1978], p. 269 ; LXVI [1980], p. 227-228). Selon le principe adopté dans les précédents volumes de cette même série, le lecteur trouvera une réédition du traité de Martin Kromer (et non Marcin !, vers 1512-1589) avec, en regard, une traduction anglaise. La *Musica figurata* [1] dont on on ne conserve qu'un seul exemplaire, constitue la seconde partie des *Musicae elementa* du même auteur, publiés par Vietor à Cracovie en 1532. Ce traité expose en huit chapitres, sous une forme très sommaire, les rudiments de la notation mesurée (les aspects des notes, les ligatures, les silences, les notions de mode, de temps et de prolation, les points, les signes de mesure, les proportions, enfin les divers signes de reprise, de congruence...). Ce traité, destiné de toute évidence à de jeunes chantres (ce qu'infirme l'absence de tout développement en matière de contrepoint), est une œuvre de circonstance d'un humaniste qui est surtout connu par ses écrits d'histoire ecclésiastique [2]. L'auteur est d'ailleurs, semble-t-il, peu familiarisé avec la tradition lexicale des théoriciens. Dans les exemples musicaux, les différentes parties sont désignées à l'aide de la dénomination des octaves adoptée dans les tableaux de solmisation (*suprema/acuta, media, gravis*). Ailleurs, le point est désigné comme *adiectivum* (point d'addition), *perfectivum* (point de perfection), *disjunctivum* (point de séparation). Kromer omet ici le point d'altération dont la présentation est cependant indispensable pour la compréhension du système de notation en temps ou en prolation parfaits. L'exposé des règles de ligatures surprend également par son approximation et le côté atypique de la formulation (division en *quadratae, obliquae* et *mixtae,* alors que les théoriciens préfèrent généralement classer leurs règles d'après l'initiale et la finale des

1. Ph. ARIÈS, *L'homme devant la mort* (Paris, 1977), p. 296.

1. Ce traité a également fait l'objet d'une réédition en facsimilé dans la collection des « Monumenta Musica in Polonia », Biblioteca Antiqua, IV : Sebastian Z Felztyna : *Opusculum musices noviter congestum* – Martin Kromer : *De musica figurata posterior* (Cracovie, Instytut Sztuki Polskeij Akademii Nauk, 1976).

2. Maxime HERMAN, *Histoire de la Littérature Polonaise* (Paris, 1963), p. 26.

ligatures). Ces détails – on pourrait en relever d'autres sur le plan des mesures, par exemple – auraient justifié quelques notes ou tout au moins une présentation plus circonstanciée situant plus précisément ce traité dans l'horizon de la théorie de la musique du début du XVIe siècle. Enfin le texte méritera d'être minutieusement revu, avec l'original à l'appui, à en juger d'après ces quelques libertés : p. 2, ligne 4 : lire *omnia* (et non *omnis*); ligne 5 : lire *valoresque* (et non *valoreque*); ligne 11 : lire *cauda* (et non *caude*)...; p. 6 : omission des figures des ligatures; ...p. 18 (en haut) : il faut ajouter les signes de mesure ◎ et ⊙3...

Christian MEYER.

Nicolas DILETSKY. *Grammaire musicale,* éd. par Vladimir Protopopov. Moscou, Mouzyka, 1979. (Monuments de la musique russe, éd. Y. Keldych, 7.) 636 p. [13,90 roubles].

Cette série de publications musicologiques, lancée en 1972, s'applique à restituer et à faire connaître les grands noms, époques et genres de la musique russe avant le XIXe siècle. Ont été publiés successivement : 1) La musique vocale russe du XVIIIe siècle (1972); 2) La musique pour la victoire de la Poltava (1973); 3) Les stichères de Féodor Krestianine (1974); 4) *L'Avare,* opéra-comique de Vassili Pachkévitch (1973); 5) *Le Faucon,* opéra de Bortniansky (1975); 6) *Les cochers à la station,* opéra de Ievstigneï Fomine (1977).

Voici maintenant, à l'occasion du tricentenaire de sa parution, le premier grand traité de théorie musicale écrit en Russie :

« Idée de la grammaire musicale, primitivement rédigée par Nicolas Diletsky à Vilna, traduite ensuite par lui en dialecte slavon dans la cité capitale de Moscou, an 7187 depuis la création du monde » [1].

Nicolas Diletsky (Kiev, 1630-Moscou 1681 ?), compositeur et théoricien ukrainien, reçut sa formation musicale en Pologne, auprès de maîtres eux-mêmes formés aux modèles occidentaux. Il rentra en Russie vers la fin des années 1670, et s'établit à Moscou. C'est à lui que la musique russe doit l'apparition et le développement du chant *partesny* (ou *partessien*), chœurs prévus le plus souvent pour des effectifs de huit à douze voix, et parfois au-delà, notés en parties vocales séparées, d'où leur nom. Diletsky rassembla autour de lui une véritable école et forma toute une génération de compositeurs dont Nikolaï Kalachnikov et Vassili Titov. On suppose qu'il travailla comme chef de chœur auprès du mécène Grigori Stroganov, qui entretenait un important ensemble choral.

La première version de la *Grammaire musicale* fut donc rédigée en langue polonaise en 1675. Une première traduction russe en fut réalisée en 1677 lors du séjour de Diletsky à Smolensk chez le clerc Timothée Litvinov. La seconde traduction, celle qui a donné lieu à la présente publication comme étant la version russe définitive, contient en préface une dédicace à Grigori Stroganov.

1. Le calendrier de l'ère chrétienne ne fut définitivement adopté en Russie que sous Pierre le Grand. Jusque là on comptait les années à partir d'une date fictive de la création du monde, située 5 508 ans avant la naissance du Christ. L'année 7187 correspond donc à l'an 1679.

Ce manuscrit, qui appartenait autrefois à l'Académie de théologie de Moscou, se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Lénine de cette même ville (fonds 137, N° 107). Il est à noter cependant que le texte russe n'est pas de la main de l'auteur, mais de celle du clerc Vassili Resanets, tandis que Diletsky n'avait lui-même noté que les exemples musicaux. L'auteur et le copiste travaillaient donc ensemble et la dernière page du manuscrit comporte leurs signatures respectives.

Enfin une autre rédaction, effectuée à Moscou en 1681, contient quelques coupures mais fait par contre précéder la Grammaire d'un ouvrage du diacre Ioanniky Korenev, *La Musique,* écrit polémique faisant l'apologie de l'enseignement et du développement de la musique en tant que science, et s'opposant au conservatisme et à l'austérité ecclésiastiques. Ces quatre versions, réalisées du vivant de leur auteur ont donné lieu, à la fin du XVIIe et surtout pendant tout le XVIIIe siècle, à de nombreuses copies, souvent partielles ou mélangées avec d'autres textes.

La *Grammaire musicale* s'adressait à la fois aux chanteurs et aux compositeurs, d'où la nécessité pour Diletsky d'englober le plus vaste champ théorique possible depuis les notions élémentaires de notation et de solmisation (cette dernière était encore en usage à la fin du XVIIe) jusqu'aux principes de l'écriture polyphonique et aux procédés de composition. L'ouvrage contient sept chapitres. Après un long texte de dédicace à Stroganov, Diletsky définit d'emblée la musique comme « l'art d'éveiller par les sons la joie ou la tristesse dans les cœurs des hommes », et donne à l'appui des exemples de mélodies majeures et mineures. « Ut, mi, sol caractérise un ton joyeux, écrit-il, ré, fa, la un ton triste ». Le premier chapitre définit donc d'emblée une notion esthétique, celle-ci précédant même les notions théoriques de base. Le second chapitre explique les clés, la solmisation et les altérations; dans le troisième Diletsky parle des « concordances, c'est-à-dire des notes harmoniques »; le quatrième aborde déjà la composition, essentiellement à partir des mouvements descendants et ascendants ainsi que des variantes modales et rythmiques des mélodies. Le cinquième chapitre est consacré au contrepoint, le sixième aux intervalles à l'intérieur de l'écriture contrapuntique. Le septième chapitre, à lui seul plus important que les six précédents, est intitulé en toute simplicité « Ce dont j'ai oublié de parler » et fait office de complément et de récapitulatif, insistant en particulier sur les harmonisations, les cadences et la conduite des voix.

On peut certainement s'interroger sur la logique de la démarche d'esprit de Diletsky et on ne manquera pas de trouver le plan de son ouvrage passablement décousu. Mais si l'on considère la somme des données exposées et les possibilités qu'elles offrent pour une mise en pratique immédiate, on ne peut que donner raison au commentateur de la présente publication, Vl. Protopopov, qui considère la *Grammaire* comme l'ouvrage théorique le plus important de son époque, et la place loin en avant du *Musico Prattico* de Bononcini (1673) et des *Documenti armonici* de Berardi (1687), dans le siècle et demi délimité par Zarlino et par Rameau.

L'existence de la *Grammaire* de Diletsky était connue des paléographes et des historiens de l'art religieux russe depuis le XIXe siècle. Ivan Sakharov le cite dans son ouvrage *Étude sur le chant religieux russe* (1849). Vladimir Stassov, le mentor du Groupe des Cinq, avait eu entre les mains l'exemplaire de 1681 et avait fait reproduire dans le Bulletin de la Société Archéologique un dessin qui ornait le manuscrit, représentant une classe de chant. Dimitri Razoumovsky, le plus grand musicologue religieux du XIXe siècle, parle longuement de la *Grammaire*

dans son *Histoire du chant religieux russe* (Moscou 1867-69). La première publication fut réalisée en 1910, d'après le manuscrit de 1681, donc conjointement avec l'ouvrage de Korenev. Elle avait été préparée par Stépan Smolensky (1848-1909), directeur de l'Institut Synodal de Moscou, et éditée après sa mort par les soins du comte Chérémetieff, président de l'Association des Amis des Textes Anciens. Malheureusement cette édition n'a pas été exempte de nombreuses imperfections.

Le volume publié aujourd'hui, épais de 636 pages, bénéficiant des dernières recherches et des techniques de reproduction les plus modernes, se présente de la façon suivante : introduction décrivant les particularités du manuscrit ; reproduction intégrale du manuscrit, page par page ; transcription typographique du texte, en conservant la langue archaïque d'origine ; traduction du texte en russe contemporain et transcription des exemples musicaux en notation moderne.

Les cinq annexes publient deux autres textes de Diletsky (« Le système des transpositions » et « Comment apprendre à harmoniser ») qui faisaient partie des versions antérieures de la *Grammaire* (Annexes I et II) ; l'annexe III donne une liste et une description précise de toutes les copies et variantes de la *Grammaire* répertoriées ; les annexes IV et V publient à titre d'illustrations deux chœurs de Diletsky : un extrait de l'*Office proportionnel* et un *Chant des Chérubins*.

Enfin le volume se conclut sur une vaste étude de Vl. Protopopov sur Diletsky, sa vie, son époque, ses œuvres ainsi que sur un commentaire comparé des différentes versions de la *Grammaire*. Cette étude certainement exhaustive, tenant compte de tous les aspects musicaux, sociaux, bibliographiques, iconographiques, rend la présente publication d'une importance primordiale pour la connaissance de l'art musical russe avant Pierre le Grand.

Parmi les musicologues occidentaux, on ne pourrait malheureusement guère citer que Dieter Lehmann qui se soit réellement intéressé à Diletsky [2]. Quant aux Français, ils semblent aujourd'hui vouloir l'ignorer complètement, puisque son nom ne figure ni dans l'*Encyclopédie Fasquelle*, ni dans le *Dictionnaire* de Marc Honegger... alors que Fétis lui avait consacré un long article, non sans erreurs, il est vrai, dans sa *Biographie Universelle des Musiciens* (III, p. 22-23) !

André LISCHKE.

Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries, éd. [et trad.] Peter Le Huray et James Day. Cambridge, Cambridge University Press, 1981. (Cambridge Readings in the Literature of Music.) XVI + 587 p. [£ 30].

Voici le premier volume d'une collection destinée d'abord aux étudiants anglophones, mais qui intéressera certainement bien d'autres personnes que leurs travaux ne conduisent pas aux sources de ce thème. Y paraîtront prochainement d'autres recueils (Écrits grecs, Moyen Age, Renaissance, 1850-1910). Le principe est de constituer une ample sélection de textes d'esthétique

2. D. LEHMANN, article « Dilezki » et bibliographie *in : MGG*, Supplément I, (Kassel, 1972), col. 1795-96. Cf. aussi G. ABRAHAM in *New Grave* (Londres, 1980), V, p. 476.

musicale d'une époque, de les traduire en anglais et de les introduire succinctement. A en juger par le premier volume, la sélection est très représentative — même si quelques répétitions font regretter une absence ici ou là —, quoique trop centrée sur certains thèmes (classicisme-romantisme, sentiment-expression, beau-pur-sublime, goût-génie, imitation-naturel) ; après une longue introduction qui met bien en évidence les problèmes posés par la division habituelle entre classicisme et romantisme — au prix de faire oublier des aspects plus interrogateurs de l'esthétique —, les présentations de chaque texte, in loco, sont sobres, précises, en tout point exemplaires. On regrettera seulement que les lectures complémentaires conseillées y soient presque toujours limitées aux articles et livres de langue anglaise, même quand les meilleurs ouvrages sont en allemand, français, etc.

Le principal reproche qu'on doit faire aux éditeurs ne réside pourtant pas là, mais dans les options prises pour la traduction des textes allemands, français et italiens (les autres, plus nombreux, étant d'origine anglaise). Un exemple, tiré du ch. XII de l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau (1764) montrera suffisamment d'où provient notre doute :

« *Avec* les premières voix se formèrent *les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres.*

La colère *arrache* des cris menaçants, que la langue et le palais articulent ; *mais* la *voix* de la tendresse est *plus douce, c'est* la glotte qui la modifie, et *cette voix devient un son. Seulement* les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les *inflexions plus ou moins aiguës,* selon le sentiment qui s'y joint. »

As the voice developed, the differing passions generated the first articulations or sounds.

Anger gives rise to threatening cries which are articulated by the tongue and the palate ; tenderness is expressed in softer tones which are modified by the glottis. The sounds become utterances and are formed by accents and inflexions of varying frequency, emphasis and pitch, according to the feelings they are to be conveyed.

(Notre désaccord porte sur les mots *en italique* !).

De rares imprécisions (par exemple, la *Revue musicale* du XIXe s. n'est pas celle du XXe et elle n'a pas paru en continuité depuis 1827 !) et de plus nombreuses « coquilles » n'empêchent en rien d'apprécier l'extraordinaire effort de clarté et de simplicité (de simplification pour ce qui est de la traduction) des éditeurs dans un recueil qui représente incontestablement le meilleur tracé de l'évolution esthétique en musique de 1717 à 1848.

Philippe AUTEXIER.

Franz LISZT. *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner.* Préface de Jacques Bourgeois. Paris, Adef-Albatros, 1980.

Quand Liszt créa le *Lohengrin* de Wagner à Weimar le 28 août 1850, à l'occasion de la fête en l'honneur de l'inauguration du monument Herder, l'accueil du public, de la critique et même des « initiés » fut extrêmement réservé, pour ne pas dire hostile. Aussi le maître de Weimar prit-il la plume pour

défendre la partition de son ami qu'il considérait comme étant « une œuvre sublime du début jusqu'à la fin ». Son panégyrique parut dans le *Journal des Débats* en 1850. Mais il le fit également publier en plaquette indépendante en 1851 chez Brockhaus de Leipzig, en y adjoignant son étude sur *Tannhäuser* qu'il avait déjà fait paraître en 1849 au même *Journal des Débats*. C'est cette édition de 1851 qui nous est ici offerte en reprint, c'est-à-dire sans aucune correction typographique ou adjonction de notes critiques. Seule une préface explicative de Jacques Bourgeois y est jointe.

On se réjouira de pouvoir à nouveau se procurer ce texte dont l'intérêt est avant tout historique. En effet, le verbiage et la lourdeur du style — où l'on reconnaît aisément la plume de la princesse de Wittgenstein — réclament une certaine patience. Mais les remarques musicales de Liszt — malheureusement trop peu nombreuses — retiendront l'attention des musiciens. A une époque où personne encore ne s'en était avisé, Liszt dégage avec clarté et perspicacité l'originalité des deux opéras wagnériens, tout en rappelant ce qu'ils doivent à Gluck et à Weber. Ainsi, à propos de *Lohengrin*, Liszt signale — alors que le terme n'existe pas encore — le rôle et la fonction du Leitmotiv : *Le spectateur... pourra trouver un singulier intérêt, à suivre durant trois longs actes, la combinaison profondément réfléchie, étonnamment habile, et poétiquement intelligente avec laquelle Wagner, aux moyens de plusieurs phrases principales, a serré un nœud mélodique qui constitue tout son drame* (p. 67). Il dénote cinq « Leitmotive » principaux dont il donne la musique dans un supplément en fin de volume. Ceux-ci ne sont pas encore pourvus d'« étiquette », à part le troisième appelé *Jugement de Dieu*, terme que reprendra Lavignac.

On remarquera que Liszt résume également la seconde partie du célèbre « récit du Graal » où Lohengrin raconte comment il était venu de Montsalvat, mais que Wagner supprima par la suite. Toutefois Jacques Bourgeois se trompe en affirmant que Wagner a procédé à ce changement après avoir vu une représentation de son opéra, car il demanda la coupure des 56 mesures en question dans une lettre adressée à Liszt le 2 juillet 1850, c'est-à-dire avant même la création de l'œuvre.

Les remarques au sujet de l'instrumentation sont également extrêmement intéressantes, signalant l'adaptation du « caractère des timbres à celui des situations et des personnages de son drame » (p. 122).

Dans *Tannhäuser*, il faut surtout se concentrer sur l'analyse musicale de l'ouverture (p. 156-162). Plus d'un sera surpris de voir le créateur du poème symphonique insister ici sur la non nécessité de connaître le « sujet » pour apprécier la musique, celle-ci se suffisant totalement par elle-même.

Serge GUT.

László EŐSZE. *119 római Liszt-dokumentum*. Budapest, Zeneműkiadó, 1980. 187 p. [Ft. 42,–].

Zeneműkiadó, plus connue sous le nom latin d'Editio Musica, a pour vocation l'édition de partitions et d'ouvrages techniques ou de synthèse sur la musique. Elle ne publie pas d'éditions scientifiques d'écrits de compositeurs — sinon entièrement traduits en hongrois et sans appareil critique complet, comme les lettres de Bartók par J. Demény — ni de livres bilingues. Aussi

sommes-nous d'abord surpris de voir une édition scientifique s'inscrire dans ses collections. Elle est le fruit du travail de l'un des principaux responsables de la maison : László Eősze a colligé 119 documents lisztiens ayant un rapport avec Rome dont la majeure partie étaient encore inédits. Ce livre s'impose donc dans toute bibliothèque de recherche.

Que Zeneműkiadó n'ait pas pour vocation de produire des ouvrages réservés aux éditions de l'Académie hongroise (Akadémiai kiadó), pour les ouvrages scientifiques, ou à une maison spécialisée dans les livres bilingues (comme Európa könyvkiadó) n'a pas été sans conséquences sur la conception du présent volume : l'appareil critique et les textes originaux sont relégués dans une seconde partie, la première étant désignée par l'auteur comme populaire et présentant, pour chaque texte (par ordre chronologique), la traduction et un commentaire en hongrois, parfois un facsimilé du manuscrit ou une photographie.

Cette disposition ne nous donne pas entière satisfaction : même si peu d'étrangers peuvent lire les textes de la première partie, les facsimilés sont d'intérêt primordial et il n'est pas indiqué dans la seconde partie pour quels textes il y en a (cela eût pu être fait par un astérisque après le n° du document). D'ailleurs, étant donné les difficultés de transcription et de présentation des manuscrits, nous nous demandons s'il n'eût pas été préférable de remplacer les transcriptions de la seconde partie par de bons facsimilés (sauf pour les rares lettres connues seulement par des copies). De toute façon, il aurait été souhaitable d'avoir un facsimilé des différentes cartes de visite de Liszt (n° 63, p. ex.), et il faut remarquer qu'un tiers du facsimilé du document 119 manque.

L'intérêt majeur de cette collection résidant dans les rapports entre Liszt et G. Sgambati, il eût été bon, également, que les documents concernant cette relation constituassent une partie séparée, éventuellement pourvue d'un rappel de tous les autres éléments connus. Mais l'auteur a pris le parti de tronquer certaines lettres de Sgambati à Liszt (n°s 60, 93s, 116). En revanche, il confirme que l'édition « intégrale » hongroise de M. Prahács (Franz Liszt, *Briefe aus ungarischen Sammlungen,* Budapest 1966) est incomplète : les écrits de collections hongroises qui y font défaut représentent plus de la moitié de ceux publiés par L. Eősze ! *.

Si nous avons émis quelques doutes sur l'utilité des transcriptions proposées par l'éditeur, c'est parce qu'elles ne nous donnent pas entièrement satisfaction non plus. Quelques imperfections peuvent certes être imputées aux difficultés de composition typographique (n°s 6, 18 et 117 ; également dans l'appareil critique des n°s 54s et 100), mais les plus nombreuses sont bien dues à leur signataire : L. Eősze a choisi le mauvais parti de corriger *tacendo* les fautes les plus banales de Liszt (accents manquants, *remerci*[*e*]*men*[*t*]*s,* etc.), mais la règle est appliquée avec si peu de rigueur que le lecteur ne peut plus s'y retrouver, surtout s'il ne possède pas bien la langue dans laquelle le texte est écrit (n°s 9, 28, 53, 85, 114, etc.). Un autre défaut concerne la transcription des guillements, toujours doubles et sous la ligne chez Liszt (n°s 31s) et les résolutions non proposées (p. ex., n° 47 : *trouverez* devrait donner *trouver*[*i*]*ez*).

Mais on trouve aussi des fautes franches, comme dans ce fragment à propos

* Il convient d'observer que la collection de L. Eősze n'est pas complète non plus ; à témoin certains documents publiés par Klára Hamburger in : *Studia musicologica,* 1979/21 (en deux articles : « Documents-Liszt à Rome » et « Fr. Liszt et Michelangelo Caetani, duc de Sermoneta »).

de l'art musical et des génies *qu[e] l'ont illustré[s]* (n° 69, il n'y a aucune faute dans le manuscrit), ou des erreurs de lecture, malheureusement assez nombreuses. Ainsi, dans une lettre de condoléances (n° 53), Liszt parle d'*un lien* qui l'a rapproché du défunt, tandis que L. Eősze lit *un lieu* et traduit *helyzet* « situation, état ». Dans un fragment musical (n° 43), l'éditeur lit *bon quet* au lieu de *bouquet* et laisse en conséquence le passage intraduit ! Certaines corrections, entreprises sur le texte lisztien, ne sont pas non plus opportunes : *s'il vous en reste quelque cahier[s]* (n° 42), où il aurait fallu traduire *quelque* par *valami*, non par *néhány*, et se garder d'ajouter un « s » au substantif quand le déterminant n'en porte pas.

De là, on ne peut pas être surpris de trouver nombre d'erreurs ou de maladresses dans les traductions. Tandis que la formule *Mille choses cordialement affectionnées* (n° 28) est judicieusement traduite par *Sok szíves szerető üdvözlettel* (quoique *mille* puisse avoir une connotation étrangère à *sok* « beaucoup ») et correspond ainsi parfaitement au style de Liszt, la plupart des expressions semblables souffrent de l'ingérence illimitée du style épistolaire de notre fin de siècle. *Affectueux, affectué* ou *affectionné* (presque synonymes chez Liszt et qui correspondent aux mots hongrois *kedvelő* et *szerető*) sont confondus avec *cordial (szíves, szívélyes)*. Dans le premier document, toute la diplomatie lisztienne est concentrée dans l'expression : *Avec mille affectueux compliments de la part de Mr Liszt* (familiarité avec *affectueux*, distance avec *M^r^*). La traduction prenant « affectueux » pour « cordial » et ne reprenant pas « Monsieur » à son compte retire à ce message si bref tout l'intérêt qu'il peut avoir ! (Cf. aussi n°s 69 et 79, où *Monsieur le Président* est brutalement traduit par *Elnök Úr !*) Nous remarquons aussi la mauvaise habitude hongroise de traduire certains prénoms étrangers (n° 104 : *Sophie Menter* devient *Menter Zsófia*). A propos des noms, leur index nous oblige à rappeler que *Bonaparte* n'est pas le prénom, mais le nom de famille de Napoléon.

Il nous paraît pourtant que les erreurs de compréhension sont plus graves que celles purement linguistiques. Dans une lettre où il parle de partitions à choisir pour une soirée (n° 42), Liszt propose des lieder de ses collègues... *et je ne sais quoi de même farine*. Nul doute qu'il fait allusion à ses propres partitions, dans la mesure où le mot *liszt* signifie « farine » en hongrois. Sgambati ne s'y pouvait point tromper ; quoique hongrois, notre éditeur a platement traduit l'expression lisztienne par *ehhez hasonló* « qui y ressemble » ! De même, *la Rome musicale* (n° 75) ne peut pas être traduite par *a római zenészvilág* « le monde des musiciens romains », pour ce que cette dernière expression ne comprend pas le public... Dans le même document rédigé en français, il ne fallait pas traduire la formule latine *Ad notam* (même remarque pour le n° 112). L'interprétation la plus douteuse est sans conteste celle de ce bref message adressé par Liszt à Sgambati (n° 96) : *Le volume des « Hymnes de Palestrina » qui contient « Vexilla regis » et « Ave crux spes unica »* en *C'est le volume [etc...]* : il y a bien d'autres manières de concevoir ce texte (« Il me faut », « Voyez », etc.), de sorte qu'il eût été préférable de s'abstenir d'en déchiffrer plus que le contenu littéral.

Les commentaires rédigés en hongrois par L. Eősze sont particulièrement intéressants. Mais nous y trouvons encore quelques insuffisances. Quelle était cette ville de *Targo* dont l'évêque signa le cinquième document ? (Il s'agit en fait de l'ancienne Târgu, de nos jours Tîrgu Mures – Roumanie – et nommée Marosvásárhely en hongrois.) Pourquoi le nom de l'éditeur du *Requiem* de Berlioz n'est-il pas précisé au n° 59 ? (Il s'agit de Brandus, à Paris, mais aussi de Ricordi, à Milan.) Pourquoi *il di dell'Annunziata 1891* n'est-il pas résolu en « 25 mars 1891 » (n° 98) ? *Lundi passé* et *mercredi* (prochain) n'ont guère de sens

dans une lettre datée du *25 décembre 1880;* il s'agit respectivement des 20 et 29 du même mois...

Il est habituel, dans les éditions scientifiques, de remplacer les soulignements par un changement de caractères. Ce principe a aussi été adopté par L. Eősze. Pourtant il est mal approprié aux auteurs qui, comme Liszt, soulignent parfois de deux traits. D'une façon générale, ne serait-il pas convenable de maintenir les soulignements tels qu'ils sont proposés par les manuscrits ? Cette discussion est hors de notre propos, mais sa nécessité devait être évoquée. (Nous émettons les mêmes doutes sur l'utilité des *sic !* et autres points d'exclamation quand les épreuves sont bien corrigées.)

Pour revenir aux caractères propres à l'édition de L. Eősze, nous voudrions insister sur un point capital : nos réserves sur certains aspects de ce recueil ne remettent nullement en question son intérêt foncier. Sa présentation générale est d'une haute tenue et l'appareil critique de l'auteur est exemplaire par sa clarté et sa précision. Notre plus grand regret serait celui-ci : les documents rassemblés étant rédigés le plus souvent en français (sinon en italien ou en allemand, avec quelques passages latin deci-delà), on ne voit pas pour quelle raison notre langue n'a pas été retenue à la place de l'anglais pour le résumé (qui est en fait la traduction de la fin de la préface et de la liste des documents, malheureusement pas *in loco*). Ou l'allemand, très usité dans les autres éditions lisztiennes; ou l'italien, puisqu'il s'agit de Rome. L'anglais a peu d'importance dans la bibliographie lisztienne, et on comprend mal pourquoi cette langue vient apporter une condition supplémentaire (à moins de lire le hongrois !) à la manipulation correcte de cette édition indispensable.

Ph. A. AUTEXIER.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ET UNIVERSITAIRE DE STRASBOURG. Section des Alsatiques. *Collection Marie Jaëll, pianiste, compositeur, auteur, 1846-1925.* Inventaire établi par Madeleine Lang, Conservateur honoraire. Strasbourg, B.N.U.S., 1980, 86 p. [12 F].

Bien que Marie Jaëll ait quitté dès sa jeunesse l'Alsace, pour étudier en Allemagne, puis à Paris où elle allait se fixer, elle devait, jusque dans ses dernières années, revenir régulièrement au pays de son enfance qui lui inspira un patriotisme farouche et où s'était éveillée et fortifiée sa vocation musicale : « Mon art, qui est une science, confiait-elle à son élève et parente Marie Kiener, est né par éclosion complète de toutes les luttes de ma vie passée. Elles remontent à Steinseltz. Ce n'est pas peu dire ».

Aussi bien Hélène Kiener, auteur d'un bel ouvrage sur Marie Jaëll [1], a-t-elle fait don à la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, Section des Alsatiques, de la totalité des papiers et manuscrits qu'elle avait hérités de Marie Jaëll. Ce faisant elle obéissait à de justes raisons, tant sentimentales qu'artistiques et effectuait avec ce legs généreux un retour aux sources. Madame Madeleine Lang, Conservateur honoraire de la B.N.U. de Strasbourg, vient d'en établir le copieux inventaire avec un soin qui l'honore. Dès lors les chercheurs

1. *Marie Jaëll, Problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales, préface d'André Siegfried de l'Académie française* (Bibliothèque d'esthétique. Flammarion, 1952).

– et certains déjà, qui avaient eu connaissance de cette donation, ont commencé de l'explorer – vont pouvoir se pencher sur la vie et l'œuvre de Marie Jaëll.

Dans cette mine de documents se rapportant à sa biographie, à sa correspondance, à ses manuscrits de travail, à sa méthode, à ses œuvres musicales... il y a beaucoup à glaner. Sur quel point plutôt que sur tel autre s'attarder ? Sur la pianiste en constante recherche de perfectionnement à qui l'on doit la première exécution de l'intégrale des sonates de Beethoven ? Sur l'amie de Liszt qui lui confia le soin de terminer sa 3e *valse de Mephisto* et dont elle fut la première à donner à Paris l'œuvre entière pour piano ? Sur ses amitiés avec Saint-Saëns, avec le grand pianiste Eugène d'Albert, avec les musiciens de la Société Nationale de Musique, mais aussi avec un Schuré, un Schweitzer qui lui confiait : « Je vous ai souvent dit combien vos idées ont donné une nouvelle direction à mes pensées en art, et non seulement pour le piano, mais pour tout », avec un savant comme Charles Féré auprès duquel elle travailla à mettre au point de fructueuses recherches sur l'analyse du toucher musical qu'elle consigna dans des ouvrages aux profondes perspectives que nous n'avons pas fini d'interroger ? Ainsi lorsque dans une remarquable formule elle nous enseigne qu'« apprendre à mieux sentir par sa main, c'est apprendre à mieux penser », c'est tout un art de la connaissance qu'elle nous dévoile.

Mais à tant d'aspects de la complexe personnalité de Marie Jaëll, il faut ajouter celle du compositeur. Sur la courbe de cette vie foisonnante, commencée parmi les applaudissements pour aboutir au silence du laboratoire, la composition occupe, en effet, une partie importante. Dans le catalogue varié des œuvres musicales de Marie Jaëll, les curieux, les musiciens découvriront bien des pages qui retiendront leur attention. Elles compléteront le portrait aux expressions variées de son auteur en qui André Siegfried, parmi tous ceux qui la connurent et furent frappés par son originalité, voyait l'« exploratrice hardie d'un mystère [...], l'un de ces devanciers que l'humanité jette en avant-garde et met parfois des siècles à rejoindre ».

Roger DELAGE.

Ottmar et Ingeborg SCHREIBER. *Max Reger in seinen Konzerten.* Bonn, Dümmlers Verlag, 1981. 592 p. en 2 vol. [D.M. 28 ; D.M. 48].

L'Institut Max Reger ajoute à ses publications deux nouveaux volumes consacrés à l'activité de Reger comme concertiste.

Le premier tome présente le minutieux texte d'Ottmar Schreiber qui s'est attaché à conter par le menu la vie d'errance de l'interprète Reger. Celui-ci considérait le concert comme un instrument de travail primordial et même, comme un devoir ; c'était, en effet, la seule manière de poser, pour son œuvre et pour celle de ses maîtres spirituels, les bases d'une tradition d'interprétation à laquelle il tenait plus que tout. Malgré son activité de compositeur et de professeur (à Munich, puis à Leipzig), c'est au concert qu'il se dédia toute sa vie, tout d'abord comme pianiste (de musique de chambre ou accompagnateur de lied) ou organiste, puis également comme chef d'orchestre (notamment lorsque, grâce à Steinbach, il obtiendra le poste de Kapellmeister à la Cour de Meiningen). L'auteur du livre suit Reger pas à pas (d'un peu trop près, sans

doute) à travers ses moindres déplacements, en s'appuyant constamment sur des correspondances et des articles de presse qui donnent à son étude un indéniable aspect sérieux et documenté. Le chercheur spécialisé dans l'étude de Reger trouvera là de nombreuses précisions biographiques et l'exécutant lui-même y rencontrera quelques renseignements intéressants sur les conceptions du musicien en matière d'interprétation, sur sa façon d'accompagner le lied ou de diriger l'orchestre.

Le second volume est entièrement consacré à la présentation de documents réunis par Ingeborg Schreiber : reproduction intégrale des programmes (avec dates et lieux de concerts), indexation des sources littéraires, des œuvres de Reger jouées en Europe et aux États-Unis, des auteurs figurant au répertoire du compositeur, des interprètes, des critiques s'étant intéressés au musicien, des villes où ont été jouées ses œuvres (par lui ou sans lui), ainsi qu'un rectificatif de quelques erreurs chronologiques apparaissant dans le catalogue thématique de Fritz Stein.

Dans un volume comme dans l'autre on ne peut désirer travail de documentation plus sérieux ni présentation plus soignée : le système d'annotations est parfait, chaque page de texte porte un en-tête qui la résume et qui facilite grandement la consultation de l'ouvrage; dans le volume d'annexes quelques adjonctions concernant la biographie ou l'exécution des œuvres de Reger sont intercalées entre les programmes et permettent ainsi au lecteur de situer immédiatement les concerts dans un contexte biographique.

Néanmoins, cette perfection méthodologique ne parvient pas à faire oublier le caractère trop purement anecdotique du sujet présenté dans le premier volume. On aurait pu attendre de celui-ci qu'il prenne un peu de hauteur vis-à-vis du thème proposé et qu'il élève le débat à un niveau qu'il importait de définir mais qui aurait pu être d'ordre historique, sociologique, psychologique ou même esthétique.

Joëlle CAULLIER.

Claude DEBUSSY. *Lettres 1884-1918*. Réunies et présentées par François Lesure. Paris, Hermann, 1980. XV-294 p.

L'importance des écrits de Claude Debussy a été très tôt reconnue. Les entretiens avec M. Croche, réunis par le musicien lui même, paraissaient après sa mort, en 1921. Cinquante années plus tard, F. Lesure en donnait une édition complète, enrichie de nombreux entretiens avec Debussy, disséminés dans la presse; quant à sa correspondance, elle a fait l'objet d'une douzaine de recueils publiés généralement par les amis du musicien. Ces lettres, groupées par destinataires, avaient été édités pour la plupart selon les usages de l'entre-deux-guerres, c'est-à-dire presque sans note, avec des coupures insidieuses et de nombreux X ou Y remplaçant les noms de personnes encore vivantes mises en cause. Cependant Henri Borgeaud avait formé le projet d'une correspondance générale de Debussy et l'édition que nous lui devons de la correspondance Debussy-Pierre Louÿs, parue en 1945, est presque le seul recueil ancien à satisfaire nos exigences en matière d'édition scientifique.

Plus récemment, F. Lesure avait réuni à l'occasion du centenaire de la naissance de Debussy des lettres inédites adressées à (ou reçues de) divers

correspondants, formant un numéro spécial de notre *Revue de musicologie* [1] ; il nous présente aujourd'hui un choix substantiel (252 lettres), dont une bonne part d'inédits de première importance ; quant aux textes déjà connus par ailleurs (lettres à Jacques Durand, Robert Godet, Jean-Aubry...) ils sont ici reproduits pour la première fois dans leur intégralité.

A lire cette correspondance, on comprend du reste les prudences et censures d'antan car la plume du musicien est des plus acérées, au point qu'il n'est guère de lettre où il ne décoche une volée de flèches empoisonnées ; comme il l'écrit à J. Durand en 1908 : « de temps en temps, les gens me dégoûtent et il faut que je le crie à quelqu'un qui ne prenne pas cela pour une maladie ». Hypersensible, plaçant très haut son idéal esthétique, Debussy possède un sentiment aigu de la relativité des choses qui tourne volontiers au dénigrement, voire au sarcasme ; il ne peut souffrir ceux qui piétinent par trop consciencieusement son rêve d'artiste : Debussy englobe interprètes et musiciens contemporains dans une réprobation navrée ; leur principal défaut à ses yeux est leur indignité à servir la Musique. Il n'est pas exagéré de dire qu'en son for intérieur Debussy voue à la Musique (avec un grand M) un véritable culte, ardent, presque farouche. Dans une lettre de 1898 au critique Jules Huret, il constate amèrement que l'Art « n'est plus cette chose si hautainement désintéressée mais bien un moyen de faire fortune mis à la portée de gens qui aiment les métiers propres » et en 1912, il avoue à Vittorio Gui : « Je me contente de servir la musique avec le plus d'amour, le plus de loyauté possible et c'est tout ! » Dans les jours de doute, ceux, nombreux, où il rencontre d'insurmontables difficultés dans son travail de composition, c'est à peine si sa propre musique trouve grâce à ses yeux. Il y a un masochiste en Debussy.

Dans les lettres à son éditeur Jacques Durand, dans celles, si confiantes, à André Caplet, son confident, son disciple, on approche, autant que faire se peut, le cheminement de la pensée créatrice du musicien. C'est toute une conception de la musique qui se révèle là : « Je me persuade, de plus en plus, que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés... » (à J. Durand, 3 sept. 1907). S'il parle peu de ses œuvres pianistiques ou de ses mélodies, Debussy confie maints détails sur la genèse de ses œuvres d'orchestre et ses musiques scéniques. Les lettres à Ysaÿe sur la première version des *Nocturnes*, pour violon et trois formations orchestrales différentes, sont tout à fait passionnantes ; il confie du reste à son premier éditeur, Georges Hartmann, que ces trois *Nocturnes* lui ont coûtés plus de peine que les cinq actes de *Pelléas* réunis. Ces difficultés ne feront que croître avec les œuvres de la maturité ; elles semblent à la mesure de ses exigences d'originalité totale, par rapport aux facilités du « métier », et de renouvellement constant par rapport à soi-même « je suis sûr que c'est très bien de se faire à soi-même des 89 de temps en temps, écrit-il à Pierre Louÿs, en 1900 ; il y a en nous un tyran qu'il faut savoir exécuter ».

Ici et là, l'horizon moral s'éclaire de la satisfaction du créateur ; à propos d'*Ibéria*, il écrit en 1910 à Caplet : « Vous ne vous figurez pas combien l'enchaînement des " Parfums de la nuit " avec " le Matin d'un jour de fête " se fait naturellement. *Ça n'a pas l'air-d'être-écrit...* » Plus généralement, il y a chez Debussy, comme chez Valéry, une tentation constante de prendre sa propre

1. Vol. 48, n° 2 (1962), encore disponible aux Éditions musicales transatlantiques.

pensée comme objet d'une observation où l'amusement le dispute à l'inquiétude ; aussi est-il parfaitement conscient de sa singularité en tant qu'homme et l'on peut même penser parfois qu'il la cultivait. « On s'obstine autour de moi à ne pas comprendre que je n'ai jamais pu vivre dans la réalité des choses et des gens, soupire-t-il en 1910... D'ailleurs un artiste est par définition, un homme habitué au rêve et qui vit parmi des fantômes... » ; ailleurs, il avoue sa tendresse pour Roderick Usher.

Le style de l'épistolier, chez Debussy, est à l'image de sa musique : anticonformiste, elliptique, mystérieux, ferme et souple à la fois; par l'originalité de la syntaxe, la correspondance de Debussy est l'une des plus fascinantes qui soient. F. Lesure en éclaire les allusions avec beaucoup de tact; il n'est pas de ces éditeurs de correspondance qui enferment le texte dans le pesant réseau de leurs connaissances. Tout au plus pourra-t-on trouver, mais c'est affaire de jugement personnel, qu'il va parfois trop loin dans le sens de « l'intervention minimum ».

Ce qu'il faut dire encore, c'est que jamais correspondance de musicien ne fut plus luxueusement imprimée : le choix du papier, la mise en page, les caractères sont d'un raffinement digne des préoccupations de Debussy en la matière; on louera en particulier le soin avec lequel sont reproduits les très nombreux documents qui forment avec le texte un contrepoint souvent judicieux et justifié, s'agissant d'un musicien qui, en 1911, faisait à Varèse cet aveu singulier : « j'aime presque autant les images que la musique ». Outre les photos de Debussy, ses amis et interprètes, se trouvent rassemblées des œuvres graphiques formant une sorte de galerie debussyste; on y admire Monet, mais aussi Turner « le plus beau créateur de mystère qui soit en art », selon Debussy, Rodin, G. Moreau, Utamaro, Maurice Denis, Bonnard, Redon, Burne Jones, c'est-à-dire beaucoup plus de symbolistes ou de nabis que d'impressionnistes. On s'étonne seulement que l'éditeur ait choisi une eau-forte de Whistler fort éloignée des merveilleuses études de gris des paysages nocturnes (ceux de la Tate Gallery) que Debussy avait très probablement annexées à son imaginaire pictural.

Souhaitons pour finir que F. Lesure ne s'en tienne pas là et poursuive jusqu'au bout la publication de la correspondance complète de Debussy qu'il rassemble depuis de si longues années.

Jean-Michel NECTOUX.

Igor STRAVINSKY. *Le Sacre du printemps. Dossier de presse. Press-Book,* réuni par François Lesure avec le concours de Gertraut Haberkamp, Malcolm Turner et Emilia Zanetti. Genève, Minkoff, 1980. 178 p. (Anthologie de la critique musicale. Anthology of Musical Criticism, I.)

Voici donc le premier volume d'une collection dont il faut saluer la naissance car l'utilité en est si évidente que l'on peut se demander pour quelle raison une si bonne idée n'a pas été réalisée plus tôt ! Lorsque l'on connaît l'importance réelle de la presse aux XIXe et XXe siècle en particulier, lorsque l'on sait la gigantesque masse qu'elle représente et la nécessité impérieuse pour tout chercheur de ne pas la négliger, on ne peut que se féliciter de disposer d'anthologies de ce type

qui éviteront à de nombreux musicologues bien des efforts lassants et souvent inutiles.

Le présent volume groupe les articles parus aux lendemains des principales « premières » à Paris, Londres, en Russie, aux États-Unis, en Allemagne, Italie, Suisse, Belgique, Autriche, Espagne, soit de 1913 à 1928. La « bataille » du Sacre à Paris a naturellement la part belle, mais F. Lesure a écarté, non sans raison, les articles purement anecdotiques ou mondains, au profit des critiques qui ne craignaient pas d'aborder l'œuvre elle-même et tentaient d'en analyser les aspects les plus originaux. La confrontation avec les articles publiés à l'occasion de la reprise de 1920 (chorégraphie nouvelle de Massine), permet d'évaluer le chemin parcouru depuis la grande guerre. L'article de Jacques Rivière (*N.R.F.*, novembre 1913) y figure en bonne place, mais on aurait souhaité trouver également celui de Vuillermoz (*S.I.M.*, 15 juin 1913), avec les précieuses illustrations d'Emmanuel Barcet.

L'un des enseignements importants de cette anthologie est sans doute que l'apparition météorique du *Sacre* ne fut guère comprise qu'une dizaine d'années plus tard ; même si l'on fait la part des années de guerre et de la publication tardive de la partition d'orchestre (1921), il n'en faut pas moins souligner ce décalage important. Les premiers enregistrements réalisés par Pierre Monteux et Stravinsky lui-même, en 1929, nous laissent d'ailleurs supposer que l'œuvre ne fut guère maîtrisée, au niveau de l'exécution, avant la dernière guerre...

Reproduits en fac-similé (et dans la langue originale, naturellement), ces articles se lisent dans l'ensemble fort bien. La présentation de F. Lesure et les informations biographiques et bibliographiques données en annexe (en français et anglais) complètent utilement ce premier volume qui augure bien d'une collection où sont annoncées des anthologies consacrées à *Pierrot lunaire, Pelléas et Mélisande, Wozzek...*

Jean-Michel NECTOUX.

Jean GERGELY. *Béla Bartók compositeur hongrois.* Paris, La Revue Musicale, 1980, 3 vol., 88, 167 et 131 pp., XII pp. d'illustrations en fin du vol. 3. (*La Revue musicale,* n°s 328-29, 330-32, 333-35).

M. Jean Gergely a soutenu en 1975 à Strasbourg sa thèse d'État sur Bartók et la musique populaire, et il est bien dommage que la situation de l'édition ne lui ait pas permis de la publier intégralement. Pour le centenaire de la naissance du musicien, la *Revue musicale* a fait l'effort de consacrer trois de ses numéros (un double et deux triples) à une partie du gros travail de M. Gergely. Le titre général, *Bartók compositeur hongrois,* semble clair. Il a pourtant deux sens possibles : « Ce qui est hongrois dans la musique de Bartók », et « Bartók est essentiellement hongrois ». Les deux sens ne se recouvrent pas nécessairement. La probité de M. Gergely tient pour le premier sens, son patriotisme pour le second. Bartók, qui se voulait hongrois *et* universel, aurait sans doute approuvé l'équivoque.

Le premier volume, *Bartók et la spécificité de la civilisation hongroise,* contient un peu plus de 50 pages de généralités, fort utiles d'ailleurs, et 35 pages centrées davantage sur les rapports du musicien avec la nature profonde de son œuvre. Le second, sous le titre un peu vague d'*A travers le temps et l'espace,* examine en

détail les attaches géographiques de Bartók : ses ascendants (d'après des recherches menées par des musicologues hongrois) et le climat intellectuel des différentes villes où il a vécu avant de se fixer à Budapest ; puis on passe aux attaches historiques – politiques et littéraires – qui sont scrutées très en détail (20 pages sur Kossuth, autant sur la littérature hongroise). Le volume se conclut par une longue étude sur le *verbunkos* depuis les origines (mais on regrette que le sens étymologique du mot se fasse tant attendre). M. Gergely distingue le verbunkos *stricto sensu* du verbunkos *lato sensu* ; il en relève les éléments rythmiques, voire chorégraphiques (le triple coup de talon du *bokázó*) ; et il s'attache à noter sa présence et ses transformations chez Bartók là même où on l'attendait le moins (le verbunkos « négatif » du *Château de Barbe-Bleue*). Le troisième volume comprend la partie la plus importante peut-être du travail de M. Gergely, celle qui concerne Bartók et le folklore musical. Elle se divise en quatre chapitres : « Sources et choix », « Le folklore imaginaire » (M. Gergely semble d'abord répudier cette notion, mais il apparaît ensuite qu'il s'agit d'une question de définition), « Le folklore désintégré » et « La synthèse bartókienne ». Elle est d'une grande richesse, illustrée par des exemples musicaux pertinents et nombreux, qui soulignent les rapports entre les folklores étudiés scientifiquement par Bartók et ses œuvres. Il est impossible de la résumer ici.

En conclusion, M. Gergely apporte des précisions sur la nouvelle école hongroise, dont l'activité principale va pour lui de 1921 à 1945 ; il examine notamment les rapports de Bartók avec ses contemporains, en premier lieu avec Kodály. Le volume se termine par une large bibliographie, un index et une série d'illustrations (photos et fac-similés), souvent inédites, au moins en France. Ouvrage extrêmement divers, on le voit, où les recherches proprement musicales (verbunkos et folklore) sont équilibrées par des études poussées sur le contexte historique et culturel, et sur la biographie de Bartók. Évidemment, M. Gergely n'a pu tout dire, et son propos n'était pas là ; il faut, pour profiter pleinement de tout son apport, avoir déjà des notions relativement étendues sur Bartók et sa musique. Mais l'apport est substantiel, nourri d'une connaissance remarquable de ce domaine difficile et élusif qu'est le folklore, et l'auteur est animé d'une conviction qu'il fait partager au lecteur.

Pierre CITRON.

II. MUSIQUE

Gunilla IVERSEN. *Corpus Troporum IV : Tropes de l'Agnus Dei.* Édition critique suivie d'une étude analytique par Gunilla Iversen. Stockholm, Almqvist & Wiksell international, 1980. 349 p., 39 planches. (Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina Stockholmiensia, XXVI.)

Ce quatrième volume de la série consacrée aux tropes des chants de la Messe marque un tournant dans l'évolution des publications de l'Institut des langues

classiques de l'Université de Stockholm (cf. le rapport de J. Öberg sur « Les études latines actuelles à l'Université de Stockholm » dans *A.L.M.A.*, XLI [1979], p. 135 ss.) : ce volume en effet ne concerne plus les pièces du Propre, comme les trois précédents, mais une des quatre pièces « fixes » de l'Ordinaire dont le développement tropé a survécu plus de trois siècles aux créations greffées sur les chants du Propre. En pratique, les textes se présentent de la façon suivante : au lieu d'un ou de plusieurs tropes pour une des pièces du Propre à chacune des fêtes du Temporal (C.T.I, II et III), nous nous trouvons ici, dans l'Ordinaire, en présence de plusieurs centaines de tropes, soit en vers (édités dans *Analecta hymnica*, vol. 47, 1905), soit en prose, encore inédits, greffés sur l'un des quatre chants simples de l'Ordinarium Missae : *Kyrie, Gloria in excelsis, Sanctus, Agnus Dei.*

Dans son édition critique, G. Iversen a établi le texte de 78 tropes de l'Agnus Dei, classés dans l'ordre alphabétique d'incipit — et non dans l'ordre approximativement chronologique proposé par Cl. Blume et H. M. Bannister dans les *Analecta hymnica* : les pièces sont ensuite regroupées par familles régionales dans le chapitre qui donne un aperçu des collections de chacun des 99 manuscrits ou fragments utilisés : le terme limite de l'an 1100, adopté au début de l'entreprise, a été parfois dépassé pour quelques cas particuliers et c'est là une décision très sage, car des manuscrits du XIIIe siècle ou même du XIVe siècle conservent souvent des pièces du fonds primitif... Ces bases objectives confèrent au commentaire liturgique et philologique qui suit une très grande valeur : tous les problèmes d'origine et de diffusion des tropes de l'*Agnus*, d'après les sources historiques et liturgiques, au rang desquelles figure naturellement la présente édition critique, sont passés au crible de la critique. Il en ressort un tableau saisissant de la variété thématique propre à chaque région, l'Est moins fécond que l'Ouest, dans le traitement du « texte de base » liturgique.

Au sujet de l'exploitation des manuscrits notés, il convient de signaler que la liste de départ du *Corpus Troporum I*, établie pour l'édition des tropes du Propre, a été singulièrement élargie par les témoins complets ou fragmentaires qui contiennent les pièces de l'Ordinaire ou seulement un trope de l'*Agnus Dei.* Une trentaine de planches donne un aperçu sur les collections et sur les mélodies de tropes de l'*Agnus Dei.* Ainsi, l'étude philologique fondamentale de G. Iversen ouvre la voie aux analyses musicologiques d'une pièce très courte qui, par sa construction tripartite, offre tant de ressources à la composition musicale : A A A, A B A, A B C : en attendant la publication annoncée des mélodies, on se reportera à l'article de Br. Stäblein dans *M.G.G.* (vol. I, col. 148-156) et au catalogue thématique de Martin Schildbach (1967) auquel G. Iversen renvoie régulièrement dans l'apparatus de chaque trope.

Ce remarquable volume IV, dont la présentation est digne du fond, constitue la base indispensable de toute recherche philologique, liturgique et musicologique : il apporte le meilleur augure pour l'avenir de la collection, puisque son auteur s'est maintenant tournée vers les tropes du *Sanctus* qui, dans les tropaires, précèdent immédiatement ceux de l'*Agnus Dei.* Bientôt, les mélodies des deux séries de tropes « terminaux » de l'Ordinaire de la messe, — souvent séparés par les proses ou séquences des tropes « initiaux » (*Kyrie* et *Gloria*) du début de la messe — seront transcrites par Charles M. Atkinson, professeur à l'université de l'Ohio à Columbus, dans la collection *Monumenta Monodica Medii Aevi* fondée par Bruno Stäblein.

Michel HUGLO.

Kurt VON FISCHER et F. Alberto GALLO, éd. *Italian Sacred Music*. Monaco, Éd. de l'Oiseau-Lyre, 1976. (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, éd. K. von Fischer, vol. XII). XV-210 p. (186 p. mus.).

Grâce à une étroite collaboration suisse-italienne et grâce à la générosité de Mme Margarita Hanson, qui dirige maintenant les Éditions de L'Oiseau-Lyre, nos connaissances de la musique religieuse du Trecento ont fait un grand pas en avant avec ce volume XII de la série *Polyphonic Music of the Fourteenth Century (PMFC)*. Il comporte 49 compositions vocales ou vocales-instrumentales, tirées d'au moins 27 sources différentes, ainsi que huit pièces liturgiques notées en tablature d'orgue dans le Codex Faenza (Appendix I). Kurt von Fischer souligne dans la préface que 26 œuvres du volume (en partie connues en fac-similé) n'ont jamais auparavant été publiées en transcription. Les amateurs de musique du Trecento seront donc certainement étonnés de la diversité des styles qui y sont représentés : cinq compositions dérivées du *cantus binatim* (d'une improvisation sur *cantus firmus*), se trouvent à côté de neuf pièces en style d'*ars antiqua*; 19 compositions seulement appartiennent au style florentin du Trecento ; le reste semble être composé vers la fin du siècle et dans le nord où l'influence française se fait sentir plus ou moins fortement.

Suivant l'édition modèle de Hanna Stäblein-Harder (*Fourteenth-Century Mass Music in France, CMM* 29), l'ordre des compositions a été établi par genres liturgiques et formes, procédé qui permet de comparer les deux répertoires. Celui des sources italiennes est bien pauvre comparé à celui de la France (et de l'Espagne) : 20 contre 72 morceaux de messe : 1 *Kyrie* (19), 8 *Gloria* (19), 5 *Credo* (17 + 2), 5 *Sanctus* (11) et 1 *Agnus Dei* (6). Le *Benedicamus Domino*, par contre, semble plus cultivé en Italie qu'en France (10/2). Bien sûr, ce procédé a l'inconvénient de séparer les pièces liées soit par la même source, soit par le même style ou le même compositeur. Cependant, en général, le commentaire critique donne toutes les informations nécessaires, sauf pour la messe du ms. *GB-Lbm 29987* : le Kyrie monodique qui précède la « paire » *Gloria-Credo* (n°s 8 et 13) est mentionné dans la préface, mais le *Sanctus* tropé (n° 40) se trouve isolé et mal placé parmi les motets, sans renvoi. A mon avis, l'existence de ce morceau dans le corpus du ms. explique l'addition tardive du groupe *Kyrie-Gloria-Credo* à la fin de la collection.

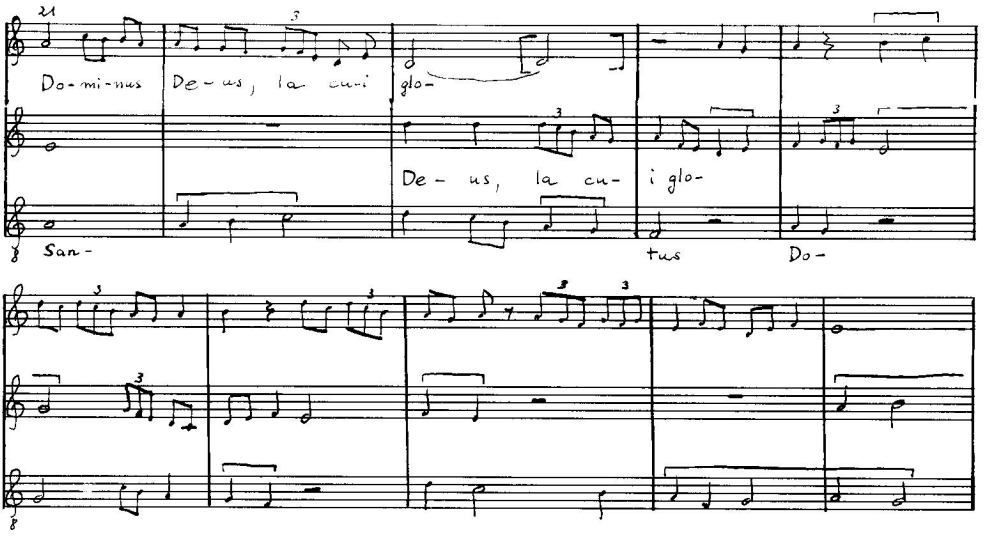
L'appendice II révèle toute la richesse de la musique polyphonique sacrée éliminée du volume pour diverses raisons : état fragmentaire de la source, notation carrée sans précision rythmique ou origine française (les compositions de Sortis et Taillandier sont plutôt d'origine espagnole). Malgré ces règles, le vol. XII comporte quatre compositions fragmentaires; et des pièces sans solutions définitive pour le rythme s'y trouvent à côté de compositions d'un style international sans origine bien définie (voir les détails plus bas). Sont également exclus les motets profanes et paraliturgiques, les contrafacta liturgiques et les *laude* en forme de *ballata* ou de *madrigal*. Une partie de ce répertoire, ainsi que les pièces liturgiques et motets des compositeurs actifs avant 1420, comme Ciconia, Matheus de Perusio, Zachara da Teramo, etc., sont réservés pour la publication dans deux autres volumes de la même série. *PMFC*, commencé par Leo Schrade et poursuivi par Frank Ll. Harrison, est maintenant guidé par Kurt von Fischer, expert incontestable du répertoire en question, dont il a dressé le catalogue pour le *RISM* B IV^3 et IV^4. Kurt von Fischer est donc responsable non seulement de la qualité de ce volume, mais également du choix

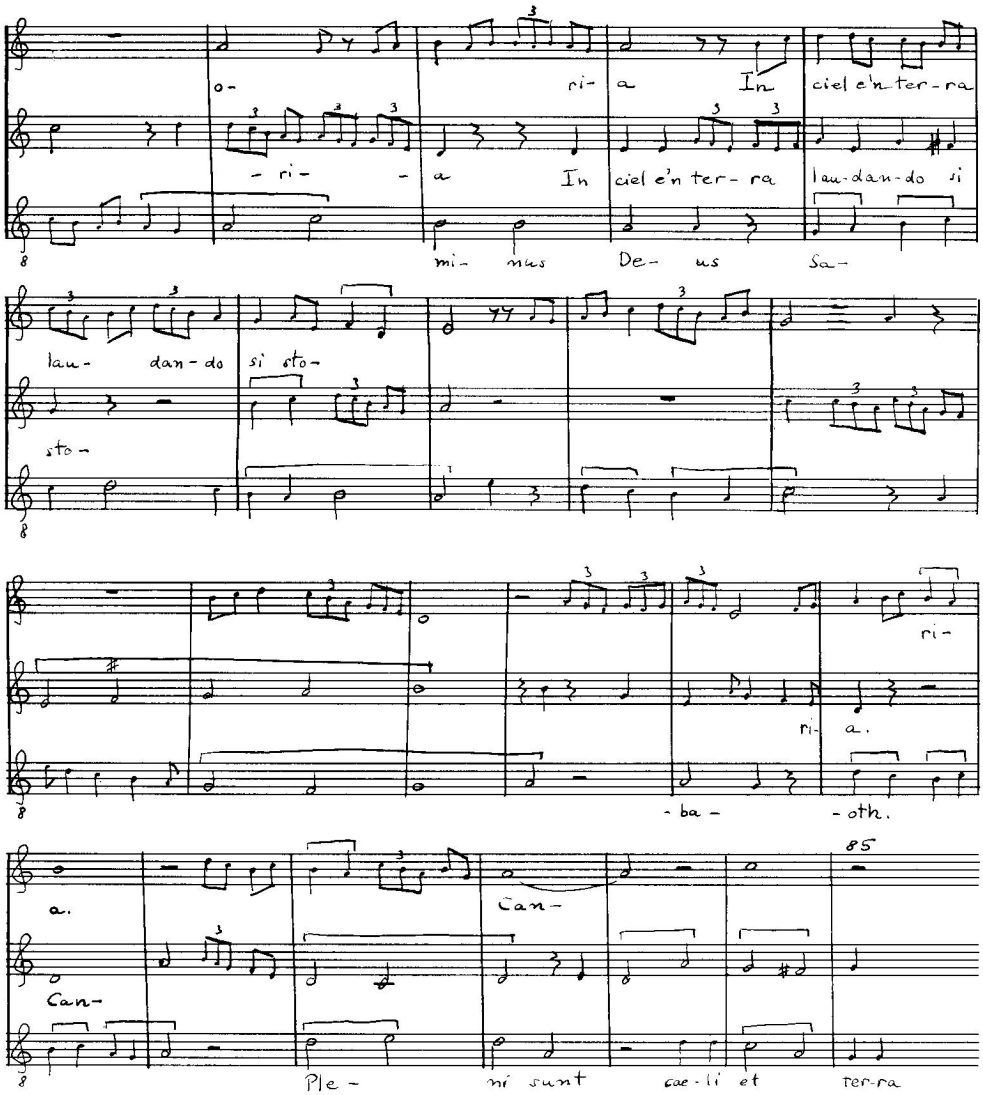
et de l'ordre du répertoire présenté, éliminé ou réservé à une publication future. C'est dans l'intérêt des volumes à venir que j'aimerais discuter quelques problèmes soulevés par cette édition, tout en évitant de doubler les informations précieuses fournies récemment par ma collègue Margaret Bent dans son compte rendu très détaillé (voir *JAMS*, XXXII [1979], 561-577). Il reste cependant beaucoup à dire, car quatre yeux voient plus de choses que deux et deux têtes indépendantes ne pensent jamais de la même manière.

C'est avec raison que Margaret Bent souligne le danger de vouloir déterminer avec précision l'origine italienne ou française d'une composition. Elle mentionne la qualité internationale du répertoire retardé des petites chapelles (voir par ex. n°s 10 et 34) et elle montre que le *Kyrie* en forme de rondeau à 3 voix (n° 1 de *PMFC* XII) est inclus malgré son style bien français, tandis que le *Kyrie* tropé du même ms. *I-Rvat 1419* est exclus, malgré son style tout à fait italien, à cause d'une concordance avec le ms. d'Apt (voir la confrontation des deux versions dans l'édition de Hanna Stäblein-Harder, *CMM 29*, n° 13). Dans ce dernier cas, le nom du compositeur Johannes Graneti, provenant de *E-BarcB*, parle plutôt pour la priorité de la version italienne. Certainement, il aurait été plus prudent et plus convenable quant au contenu, de publier le volume sous un titre plus vague et large, comme par ex. « Sacred Music in Italian Manuscripts of the Trecento and Early Quattrocento ». Cela peut être démontré de manière encore plus frappante avec le Gloria n° 8 en style d'*ars subtilior*. Cette pièce, considérée comme un *unicum* par Gallo et von Fischer, comme auparavant par Gilbert Reaney (*MD* XII [1958], pp. 88-91), figure sous le nom de Zeltenpferd dans la copie de Coussemaker du manuscrit brûlé de Strasbourg (voir l'édition en fac-similé publiée par Albert VANDER LINDEN, *Le Manuscrit musical M 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg XVe siècle*, Thesaurus Musicus II, Bruxelles s.d. [1978], pp. 32-35). Cette nouvelle concordance a pu échapper à la vigilance de mes collègues, car elle montre une version légèrement différente, débutant par une phrase à deux voix notée en rouge et noir sur la même portée. Au surplus, la reproduction de l'incipit dans le *RISM* B IV^{3}, p. 562, est incorrecte. La version allemande, bien que mal copiée par Coussemaker, semble parfois plus proche de la conception originale : le texte, de *Domine Deus* à *omnipotens*, par ex., cité deux fois dans le manuscrit de Londres, n'apparaît qu'une fois, commençant à la mesure 62 (au lieu de 48). Les accords surmontés de trois points d'orgues (mesures 48-53 et 95-100) n'utilisent que la première syllabe *Do* et *Qui*. Les paroles *Qui tollis peccata* tombent deux fois sur la même mélodie fractionnée en valeurs plus petites (mesures 101 et 106). La notation, bien que parfois peu logique, permet de corriger une erreur du ms. de Londres, qui a causé la même faute dans les deux transcriptions : une longue au lieu d'une brève, impossible au milieu d'une ligature (voir le fac-similé de f. 82v/83 dans *The Manuscript London, British Museum, additional 29987*, *MSD* 13, 1965, éd. par Gilbert Reaney ; *MD* XII, p. 90, m. 50 ; *PMFC* XII, p. 28, m. 129-130 ; le Tenor de Londres donne par erreur deux ligatures au lieu d'une *quinaria*). Selon la version Zeltenpferd, la mesure 130 serait superflue ; les huit *dragmae* de la voix supérieure doivent donc être chantées deux fois plus vite, c'est-à-dire comme les minimes rouges de la section précédente. Dans la transcription de Reaney, l'erreur peut être rectifiée en supprimant le changement de mesure et en mettant les barres de mesure avant *-ctus* et *solus*. Pour les trois passages avec points d'orgue, la version allemande confirme la transcription de Reaney, où les longues ternaires sont imperfectées *a parte ante* et *a parte post*. La solution proposée par Gallo et von Fischer correspondrait à une notation

avec des brèves allongées par des points d'orgue. Elle doit être améliorée en prolongeant par une mesure chaque accord couronné.

Le *Credo* du ms. de Londres (n° 13), bien que moins compliqué, ressemble au *Gloria,* noté de la même main, par le rythme (6/8), par l'accompagnement instrumental à la manière française et surtout par les trois passages des longues couronnées suivies de pauses dans l'*Amen.* C'est pourquoi ce « mass pair » ne peut pas être d'origine italienne. Le *Sanctus* tropé (n° 40), par contre, est composé tout à fait en style italien pour trois voix en prolation mineure souvent interrompue par des triolets, et, comme beaucoup de madrigaux, avec un changement du rythme binaire au rythme ternaire pour la dernière section, ici le *Benedictus* (p. 145). Malgré le signe français du temps parfait, la notation est italienne avec des triolets, des points de division et avec des groupes semibrève-minime se touchant au lieu de semibrèves augmentées, provocant un changement entre 3/4 et 6/8. La notation devrait donc être qualifiée franco-italienne et dans la première section, elle suggère un original noté en *octonaria,* fait rendu bien évident par les notes et pauses de longues binaires. Le respect pour ces mesures d'*octonaria* m'a amenée à une meilleure solution pour un long passage de la transcription proposée dans *PMFC* (m. 26 à 81). Il me semble que la notation dite « erronnée » du *Cantus 1* n'a qu'une seule faute : m. 25/26 brève au lieu de longue. Gallo et von Fischer, par contre, ont dû changer la hauteur de 13 notes pour éviter les dissonances les plus incroyables (voir exemple 1). En outre je propose de lire les notes des mes. 94-96 du *Cantus 2* une tierce plus bas, car le changement de la clef me semble écrit après le texte trop à gauche, insérée entre deux paroles. La nouvelle solution sonne beaucoup mieux en respectant l'original et démontre la clarté et la supériorité d'une technique différente, appliquée souvent par Friedrich Ludwig, Gilbert Reaney et, pour la musique italienne, par Nino Pirrotta dans sa série *CMM* 8 (vol. 1-5). Dans la préface du vol. 1, Pirrotta exprime sa conviction artistique dans les termes suivants : « in much of the Italian *ars nova* music each measure with its





rhythmic organization is but a unit in a larger rhythmic movement... Theoretically the placing of bar lines according to the measure of the notation does not prevent us from perceiving the largest rhythmic movement on the melodic line. In practice such is not the case. The present writer is not the only one to sense an acute discomfort in the face of certain transcriptions that seem to be imprisoned and suffocated in too frequently drawn bar lines ». (*The Music of Fourteenth Century Italy, CMM* 8, I [1954], p. III). Plusieurs transcriptions

réalisées par von Fischer et Gallo provoquent ce sentiment d'être éloignées du sens rythmique de la musique originale : les numéros 4 et 16 du ms. *I-Rvat 1419* ont particulièrement souffert, fait évident quand on regarde les solutions plus musicales et artistiques proposées par Nino Pirrotta (dans *CMM* 8, III, pp. 44-46), où le rythme ternaire de l'ancienne *duodenaria* est interrompu par les sections de *senaria* (et *octonaria* dans n° 4) suivant la même vitesse du tactus. Ici un signe original est remplacé par un signe moderne en valeurs plus petites, facilitant ainsi l'exécution conforme à la prosodie probable. Dans deux accolades, l'œil peut saisir l'organisation rythmique d'une phrase musicale qui dans *PMFC* est cachée derrière cinq accolades avec trop de barres et, en général, cinq signes pour remplacer une longue ternaire. Il faut lire l'appareil critique pour trouver les allusions à une notation vague avec *duodenaria* où *octonaria* voulu par le compositeur. L'équivalent entre les *minimæ*, proposé dans *PMFC*, ralentit trop les sections à 4/8 en comparaison avec les sections à 6/8. Parfois les erreurs du scribe ont été mieux saisies par Pirrotta : la mesure 112 du n° 16, par ex., débute par une septième et se termine par deux secondes parallèles. Cependant, il suffit de déplacer de deux notes le point après *si* (totalement supprimé par les éditeurs) pour arriver à la solution proposée par Pirrotta (p. 46 m. 40/41), où les dissonances incroyables sont absentes.

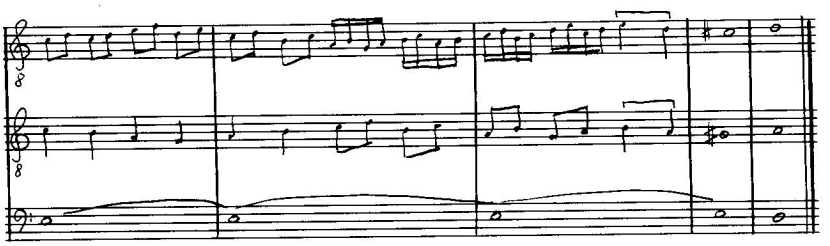
La transcription de la notation originale semble mieux réussie dans la messe du ms. *F-Pn 568*, à laquelle von Fischer même a consacré un bel article paru récemment (*Essays on Music for Ch. W. Fox* [Rochester, 1979], pp. 1-14). La *duodenaria* est réalisée dans les n°s 3, 15 et 20, l'*octonaria* dans le n° 27. Le *Credo* n° 12 se prête même à appliquer des mesures doubles de *senaria* (voir les exemples dans l'article mentionné ci-dessus). Cette pièce est particulièrement révélatrice en ce qui concerne l'équivalence entre mesures de *novenaria* et *duodenaria* (voir m. 264-265). A mon avis, la même relation devrait se trouver dans les n°s 3 et 20. Dans le n° 3, les mesures de *duodenaria, senaria perfecta* et *nonaria* doivent avoir la même longueur, fait attesté et par le signe de diminution pour l'ancien *duodenaria* (avant mes. 1) et par le .p. avant mes. 51, dans *I-Rvat 1419* valable jusqu'à la fin. Exécutée comme proposée par les éditeurs, la déclamation syllabique des mes. 56, 64 et 65 amènerait un tempo beaucoup trop lent pour .d. et .n. Le n° 15 (mes. 50-53) prouve que *senaria imperfecta* et *octomaria* ont la même longueur, relation à établir également dans le *Benedicamus* de Don Paolo (n° 27), car le signe s.i. y manque avant la mes. 17 au *Tenor*. En revanche, le tempo du chant au *Tenor* change avec .p. et .q., probablement selon les règles de Prosdocimus de Beldemandis, préférées par Pirrotta (voir *CMM 8*, I, p. II), mais acceptées par von Fischer et Gallo uniquement dans le n° 17 (voir p. XIV-XV).

Grâce à la gentillesse de Michel Huglo, je peux fournir des informations plus précises à propos du chant utilisé dans les n°s 26, 26a et 27 : ce *Benedicamus Domino* est d'origine monastique. Il fut imposé par Pierre le Vénérable († 1157), Abbé de Cluny, pour les quatre plus grandes fêtes de l'année ; celui-ci avait prescrit d'adapter ce *Benedicamus Domino* des fêtes sur le mélisme final du répons *Strips Jesse* (attribué parfois à Fulbert de Chartres). Ce *Benedicamus* se répandit naturellement dans l'Ordre de Cluny et donc en Italie où l'Ordre avait beaucoup de maisons : il est attesté en effet dans un ms. clunisien italien du XIIIe siècle (Roma, Casanatense1574, f. 38) et à Milan (Archivio S. Ambrogio M. 24, écrit en 1368, f. 36v.) La mélodie du ms. Milanais correspond exactement au chant utilisé dans les deux compositions 26 et 26a. Le chant utilisé par Don Paolo dans le n° 27 a deux notes de plus : *sol* mes. 18 et *ré* mes. 46.

Dans ce contexte, il n'est pas sans intérêt de rappeler que les motets du XIIe siècle ont souvent utilisé comme *Tenor* les mélodies dérivées du *Stirps Jesse* (voir les informations de Friedrich Ludwig, *Repertorium*, p. 66 : 0 16). Dans le ms. de Montpellier, le *Flos filius eius*, presque identique à notre *Benedicamus domino*, apparaît sept fois, au n° 72 dans le 5e mode. Les mélodies de *Eius* et de *Domino* sont identiques et utilisées sept et trois fois dans Montpellier (voir par ex. les n°s 160 et 53, à comparer au *Benedicamus Domino* à partir du 9e ton). Il est donc peu étonnant que les n°s 26 et 26a se déroulent presque comme des motets français à 6/8. En revanche, le style du *Benedicamus* de Paolo est tout à fait italien et ressemble au *Gaudeamus omnes* (n° 30) du même compositeur. Ici la fin de l'*Alleluia* facultatif se déroule en mesures doubles qui suggèrent une petite correction au *Tenor* (la mesure 129 doit tenir le *fa* précédent).

La fin du n° 27 constitue un problème particulier. Von Fischer et Gallo ne diffèrent de Johannes Wolf que par la réduction des valeurs et par les clefs modernes, cependant sans mentionner pour le Cantus 1, mes. 50, les 4 semiminimes transcrites comme minimes (voir *Geschichte der Mensural-Notation* [Leipzig, 1901], Teil III, Nr. 48). Willi Apel a expliqué la solution de Wolf et en a proposé une autre (*Die Notation der polyphonen Musik* [Leipzig, 1962], pp. 425-427 avec fac-similé). Cependant, quand on accepte une correction dans la voix supérieure (12 minimes au lieu de semiminimes), le résultat est moins dissonant et le *Cantus 2* se déroule sans difficultés en mesures doubles sur une *maxima* de 8 (au lieu de 7 ou 6) brèves, cas plus vraisemblable dans la notation italienne (voir exemple 2).

Pour susciter la recherche, il serait certainement préférable de présenter les passages douteux avec une description exacte et dans plusieurs interprétations possibles. Le n° 44, par ex., a été publié par Hughes dans un style tout à fait



différent qui met en valeur les 4 à 9 minimes entre deux brèves. Von Fischer et Gallo, par contre, ont supprimé 5 des 9 minimes de la m. 20 sans indication précise dans l'appareil critique, pour pouvoir appliquer les règles du Frate Guido, procédé discutable, car ce traité décrit également la sous-division ternaire qui amène à la mesure à 9/8 (voir GALLO, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo* [Bologna, 1966], p. 32). Au surplus, la main qui – selon les éditeurs – doit avoir ajouté les hampes des minimes aurait certainement rectifié une erreur aussi grave. Il serait donc plus logique de conclure que la mesure 20 doit contenir 9 notes égales. La suppression de la plica *si* dans la mes. 11 donne également l'impression qu'on a voulu appliquer strictement un schéma rythmique au lieu de mettre en valeur les détails et libertés de l'original.

Pour le n° 37, le motet de Marcus Paduanus, on possède également deux interprétations tout à fait divergentes, publiées presques simultanément par Sanders et par Gallo. Ce dernier interprète les petites valeurs – comme dans *PMFC* – selon les règles italiennes du *Capitulum de semibrevibus* en 3/4 (voir son article avec facsimilé dans *Archiv für Musikwissenschaft*, XXXI [1974], 42-53); Sanders, par contre, selon les usages français en 6/8 (voir « The Medieval Motet » dans *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, Erste Folge [Bern und München, 1973], pp. 571-573). Cette dernière interprétation est également compréhensible, car l'œuvre ressemble par sa forme et par sa notation à un motet de Vitry du Roman de Fauvel (*PMFC* I, ° 27) et – plus encore – par le même *Tenor* à l'*Ite missa est* de la messe de Tournai (*ibid.*, pp. 129-131). Les espaces laissés parfois entre les semibrèves suggèrent plutôt la solution de Sanders. Celle-ci, au surplus, a l'avantage d'être notée en hauteur réelle et avec le *Tenor* au milieu, sans altérations chromatiques au courant d'une note originale. On aurait pu éviter ce procédé douteux appliqué souvent dans *PMFC* (voir n°s 17 et 18) en proposant *mi* pour la note illisible mes. 46 au triple et deux *colores* identiques avec *do* dièse m. 5 = 59, 22 = 76 et 46 = 100. Dans les questions délicates de la *musica ficta*, chaque composition pose des probèmes différents, sur lesquels les spécialistes ne sont jamais d'accord. Dans le n° 18, par ex., on pourrait douter du triton descendant de la m. 116/117 (comparer mes. 86/87) et des altérations des mesures 13, 50 et 61, car sans celles-ci les harmonies ressemblent aux accords des mesures 24, 48 et 54. L'imitation commençant à la mesure 125 demande à mon avis une correspondance du texte *in nomine Domini* au *Contratenor* des mesures 122 à 125.

Le n° 18 est transcrit en clefs normales, comme le motet n° 41, où on aurait dû séparer le *Solustenor* pour éviter l'impression d'une composition à 5 voix. Dans quelques cas, et peut-être guidés par les éditions antérieures, les auteurs ont sans nécessité choisi des clefs de transposition. Le n° 4, par ex., serait plus facile à lire noté une octave plus bas. Parfois l'édition change sans raison évidente les clefs normales en clefs de transposition : dans le n° 1, la facture française de l'accompagnement serait plus évidente avec une clef de *fa* pour le *Contratenor* comme pour le *Tenor*, car les voix se croisent constamment, utilisant presque le même ambitus. Ici le *Tenor* avec ses sauts de quintes et octaves (voir mes. 26-30) me semble contredire l'origine liturgique proposée (voir p. 192) et parle plutôt pour l'hypothèse d'un *contrafactum*, idée de Layton, également mentionnée par von Fischer et Gallo.

En général, les transcriptions sont impeccablement préparées d'après une unique source. Seules les versions très différentes des n°s 10 et 11 ont été publiées deux fois, mais une superposition de *a* et *b* aurait certainement pu faciliter la comparaison très intéressante et révélatrice pour la pratique de l'improvisation sur chant grégorien. De même, un commentaire critique séparé et détachable (comme dans *PMFC* V) aurait été préféré par les spécialistes toujours avides de connaître les variantes.

Pour conclure mes observations, j'aimerais attirer l'attention sur la seule composition éditée d'après deux fragments (provenant de Foligno et de Grottaferrata), le Gloria n° 5. A mon avis, la musica ficta des mesures 141/142 devrait correspondre à celle des mesures 66/67. Von Fischer et Gallo ont essayé de remplir les lacunes laissées vides dans ma transcription (*L'ars nova italiana del Trecento* III [Certaldo, 1970], pp. 354-359). Mes propres résultats diffèrent légèrement aux mesures 130 et 155/156 où la note *ré* proposée pour le *Tenor* est peu probable, car jamais dans ce style proche du fauxbourdon libre la voix

inférieure ne se rencontre avec le *Contratenor*. Grâce à une troisième concordance (découverte par Ernest Sanders dans le ms. *GB-Lam XXIV* [= *TitD*]), sur laquelle Kurt von Fischer a eu la gentillesse d'attirer mon attention, les doutes concernant les lacunes peuvent être résolus presque entièrement, car la pièce y est complète à partir de *filius patris*. Selon Reaney (*RISM* B IV^2, p. 227), le *Tenor* des mesures 155-157 montre les notes *la, si, sol* (au lieu de *do, ré, si*). La nouvelle concordance, notée à la manière anglaise en partition et avec des ligatures montantes en forme oblique, confirme l'influence anglaise, suggérée par les éditeurs (p. XII) malgré la notation bien italienne du fragment de Foligno. Nino Pirrotta, qui le premier a souligné l'importance de cette pièce, avait douté d'une telle influence en mentionnant un style semblable dans quelques compositions d'Apt (voir *Studies in Music History Essays for Oliver Strunk* [Princeton, New Jersey, 1968], p. 117). En traitant la version plus claire de Grottaferrata, Oliver Strunk avait déjà montré que cette pièce est apte à révolutionner les hypothèses de Besseler à propos du style de fauxbourdon libre (*L'ars nova italiana del Trecento*, III, p. 305-313). Certes, la nouvelle concordance est une preuve incontestable du fait que l'influence anglaise en Italie avait commencé bien avant la date proposée par Besseler.

Ursula GÜNTHER.

Matthäus WAISSEL. *Tabulatura (1573)*, éd. par Dániel Benkő. Budapest, Editio Musica, 1980. Vol. 1 : XXVI-101 p. ; vol. 2 : XXII-99 p. Diff. pour la France : Boosey Hawkes.

« J'ai appris chez différents maîtres d'Italie et d'Allemagne ; c'est ainsi que je suis rompu à cette manière de pratiquer cette sorte de musique [pour le luth], de sorte que j'ai cru faire œuvre valable en publiant ces mélodies, partiellement empruntées à d'autres, partiellement notées par moi-même. Ce faisant, j'ai répondu à la demande de nombreuses personnes [...]. »

En décrivant ainsi l'objet de son recueil pour luth seul, paru à Francfort-sur-l'Oder en 1573, M. Waissel définit à merveille le contenu musical qu'il propose à l'instrumentiste : une sélection de pièces nullement originales, mais destinées à plaire au goût général. On peut, à leur sujet, parler de « musique à la mode », voire de « musique légère ». Ainsi, la grande majorité des pièces sont très ornées, parfois même de façon excessive. La virtuosité (dextérité dans les traits ornementaux, mais aussi rapidité de position de certains accords) est l'un des attraits premiers de cette musique arrangée, tel est le mot, par l'un des meilleurs pédagogues de son temps. Peut-être même le principal avantage de son œuvre se trouve-t-il là pour les instrumentistes de nos jours.

Pour l'historien, les quatre recueils de Waissel sont intéressants à deux titres au moins. D'abord, ses sélections donnent une image caractéristique du goût musical en Prusse à la fin du XVIe siècle. Ensuite, les allemandes et les polonaises publiées par Waissel — et qui sont probablement ses seules « compositions », celles qu'il dit avoir notées par lui-même — appartiennent aux premières du genre.

Le recueil discuté ici ne contient encore aucune polonaise, mais les allemandes, baptisées *Tantz* et toujours suivies de *Sprunck*, révèlent un style totalement différent de celui adopté autrement par Waissel dans ses transcriptions : les

ornements s'y font très rares et le travail est presque uniquement accordique. Ces danses devaient-elles remplir encore la fonction que commande leur titre, ou bien étaient-elles trop peu connues en ce temps pour que Waissel entreprît de les recouvrir de fioritures ?

Pour l'ensemble de sa tablature, le maître luthiste ne donne presque jamais ses sources, sans doute parce que les pièces choisies étaient facilement identifiables par tous. Certaines d'entre elles sont néanmoins les seules parvenues jusqu'à nous, et cela peut constituer un nouvel attrait du recueil pour l'historien.

Mais les recueils de Waissel soulèvent d'abord le problème de l'écriture (et de la lecture) : ils sont rédigés à l'allemande. L'éditeur moderne a pris le parti louable de reproduire le texte original et le schéma du chiffrage employé par Waissel, affirmant que l'apprentissage de la tablature allemande ne réclame que quelques jours de travail et qu'il offre un résultat beaucoup plus précis que la tablature française. Cela est exact, mais cette écriture, en contrepartie, représente beaucoup moins l'aspect musical que l'aspect instrumental, et elle fait presque exclusivement appel à la mémoire; elle appartient de ce fait à une pédagogie et à une esthétique révolues, tout en constituant une nécessité pour l'authenticité de l'édition.

La présence d'une tablature allemande aurait justifié la transcription usuelle sur deux portées. Mais le principe de la collection « Orpheus », inaugurée par le présent recueil, et la conviction de l'éditeur ont imposé à la place une transcription pour guitare, sur une portée. Grâce à la clarté de la typographie et de l'impression, cette limitation ne pose, dans le cas qui nous occupe, aucune difficulté de lecture. La qualité d'ensemble de ces deux volumes et les principes éditoriaux adoptés restent d'ailleurs ceux que nous avons appréciés dans l'édition complète des œuvres de Bakfark (cf. *Revue de Musicologie,* 64/1 [1978], 129-31 et 66/1 [1980], 99-100).

Ph. A. AUTEXIER.

Franz LISZT. *Années de pélerinage. Urtext-Ausgabe,* éd. Ernst Herttrich. Munich, G. Henle Verlag. *Première année, Suisse,* 1978, VIII-85 p.; *Deuxième année, Italie,* 1978, VIII-55 p.; *Troisième année,* 1980, VIII-49 p. [D.M. 18; 15; 14.]

Cette nouvelle édition des *Années de pèlerinage* venant peu après celle de la *Neue Liszt-Ausgabe* (NLA) de Bärenreiter Editio Musica (cf. notre compte rendu dans cette même revue, vol. 65/1 [1979], p. 94-96), il paraît tout naturel d'axer nos observations sur une comparaison entre ces deux versions.

De prime abord, disons que Henle ainsi que NLA s'alimentant aux mêmes sources et fournissant tous deux un travail très soigné, les différences sont minimes. En outre, celles-ci n'apparaissent presque jamais au niveau de l'exécution, mais surtout à celui de la présentation et de la conception. Ainsi, les ajouts littéraires de Liszt dans sa première édition (Schott 1855 et 1858) sont souvent reportés dans l'appareil critique dans la NLA, alors qu'ils sont replacés en tête de chaque morceau chez Henle (exergues, sous-titres, citations littéraires, etc.), ce qui est assez sympathique à l'œil. Par ailleurs, les signes ajoutés par l'éditeur sont indiqués dans l'appareil critiques pour la NLA, alors qu'ils sont mis entre parenthèses directement dans le texte musical chez Henle, ce qui est

une initiative heureuse, car elle permet de voir aussitôt ce qui a été ajouté. Toutefois, Herttrich omet souvent de signaler les accidents ajoutés, alors que la NLA le fait très scrupuleusement. Quant aux doigtés, les deux formules adoptées sont valables. NLA : doigtés ajoutés mis entre parenthèses; Henle : doigtés de Liszt en italiques et ceux ajoutés en caractères romains. Remarquons que les doigtés sont beaucoup plus nombreux chez Henle (proposés par Hans-Martin Theopold); mais qu'il arrive en revanche à la NLA d'indiquer deux doigtés différents pour un même passage : ceux de Liszt et au-dessus, entre parenthèses, ceux de Kornél Zempléni; ce que Henle ne fait jamais.

C'est dans le domaine rythmique que les divergences sont les plus grandes. Ainsi, dans la NLA, les crochets (surmontés d'un chiffre) regroupant les notes appartenant à une même unité rythmique sont plus clairs que les simples chiffres de Henle. Ceci est particulièrement évident au *Sonetto 104 del Petrarca* (cf. mes. 6, 42, 44 et 52) où les valeurs irrégulières appartenant à un même temps sont bien précisées. Par ailleurs, la NLA commente toujours les anomalies d'écriture rythmique de Liszt – qu'elle conserve tout comme Henle pour la simplicité du graphisme – en précisant exactement ce que doit faire l'exécutant; Henle n'aborde même pas le problème (cf. en particulier, *Au lac de Wallenstadt*, mes. 90; *Pastorale*, mes. 5; *Sonetto 123 del Petrarca*, mes. 48; *Après une lecture du Dante*, mes. 26, 28, 157-166 et 167-178).

Henle propose le texte de Liszt sans commentaire; la NLA donne souvent des indications utiles à l'interprète, tirées en général du *Liszt-Pädagogium* (cf. notre compte rendu dans cette revue, LIX/2 [1973], p. 305). Les précisions critiques de la NLA sont plus abondantes et plus détaillées, mais il arrive que certains détails ne se trouvent mentionnés que chez Henle. En outre, ce dernier éditeur a abandonné le signe ∧ propre à Liszt, indiquant une mise en relief des notes concernées, alors que la NLA avait cru bon de le conserver.

Au point de vue disposition graphique, on remarque une conception différente chez les deux éditeurs. Il y a en général un système de moins par page dans la NLA, ce qui permet un espacement très clair entre les systèmes; en revanche, il y a en moyenne une mesure de plus par système que chez Henle, ce qui fait que les caractères utilisés sont plus petits. Malgré le resserrement des systèmes, nous penchons plutôt pour la formule de Henle qui offre un graphisme très agréable à lire.

Signalons quelques rares différences sur le plan de l'exécution. Ainsi, dans la *Canzonetta del Salvator Rosa*, le deuxième accord de la main droite à la mesure 32 est *la-do* ♯ chez Henle, alors qu'il est *la-ré* dans la NLA. Bien que toutes les sources donnent *la-ré*, il semble bien que Henle ait raison; la NLA ne mentionne même pas le problème ! Dans l'*Angelus*, la NLA propose une liaison à la mélodie des mes. 17-20, alors que Henle, fidèle à l'Édition Originale, n'en met pas : les deux points de vue se défendent. Enfin, il faut signaler une différence d'écriture – qui ne se répercute pas à l'audition – au deuxième temps de la mes. 16 de *Il Penseroso* : Henle écrit à la main droite un *fa* ♯ – tout comme l'ancienne édition Peters – alors que la NLA le change en *sol* ♭, avec une argumentation qui nous paraît convaincante.

Signalons que les contenus ne sont pas les mêmes dans les deux éditions. Ainsi, la NLA nous restitue les morceaux manquants de l'*Album d'un voyageur* (première version de la *Première année de pèlerinage*) ainsi que la première version des *Cloches de G*[enève] et *Venezia e Napoli* (dans ses deux versions) qui est un supplément à la *Deuxième année de pèlerinage;* tous ces morceaux sont absents chez Henle qui, en revanche, nous offre la première version de la *Vallée*

d'Obermann (de reproduction identique à celle de la grande édition de Weimar, à part une amélioration rythmique à la mesure 78).

En résumant, on peut dire que Henle se propose avant tout de donner aux exécutants un texte musical sûr et que cet objectif a été atteint. Quant à la NLA, elle a des ambitions scientifiques en donnant une introduction détaillée, un appareil critique précis et de nombreux commentaires.

Pour terminer, une question importante se pose : pourquoi faut-il qu'un éditeur nous donne une nouvelle édition d'un recueil qu'un autre éditeur venait de réaliser d'une manière très satisfaisante ? Il y a tant d'autres œuvres chez Liszt qui attendent une édition correcte !

Serge GUT.

RENSEIGNEMENTS DESTINÉS AUX AUTEURS

Les manuscrits doivent être dactylographiés (recto seulement) avec double interligne (environ 25 lignes par page, et 60 signes par ligne). Les notes, numérotées de façon continue, ainsi que les légendes des illustrations et des exemples musicaux, doivent être dactylographiées sur feuilles séparées, avec double interligne.

Les exemples musicaux, dessins, cartes et schémas seront établis sur bristol blanc ou calque, à l'encre de Chine. Remettre les originaux et non des photocopies. Les photographies seront le plus nettes possible, sur papier brillant, et normalement contrastées. L'emplacement des exemples musicaux et des illustrations sera indiqué très clairement dans la marge du texte.

La présentation des références bibliographiques doit se conformer aux modèles proposés ci-dessous :

> Barry S. BROOK, *Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography*, RILM Retrospectives, 1 (New York, Pendragon Press, 1972), p. 176-180.
>
> Samuel BAUD-BOVY, « Sur une chanson de danse balkanique », *Revue de Musicologie*, LVIII/2 (1972), 153-161.

Chaque manuscrit doit être envoyé en double exemplaire, accompagné d'un résumé en anglais d'une demi page environ, et d'une brève notice biographique sur l'auteur.

Les auteurs sont instamment priés de corriger uniquement les fautes d'impression sur les épreuves, et de n'apporter aucune modification à leur propre texte.

Chaque auteur reçoit gratuitement, au moment de la publication, 25 tirés-à-part de son article.

Tout matériel destiné à la publication dans la *Revue de Musicologie* doit être adressé au rédacteur en chef : Jean Gribenski, 117, rue Didot, 75014 Paris.

PUBLICATIONS REÇUES

I. LIVRES

BONAVENTURA DA BRESCIA. *Brevis collectio artis musicae (Venturina).* Edited by Albert Seay. Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1980. vi-93 p.

BEAUSSANT (Philippe). *Versailles, Opéra.* Paris, Gallimard, 1981. 134 p.

CASSIODORUS. *Institutiones.* Book II, Chapter V. — ISIDORE DE SÉVILLE. *Etymologies.* Book III, Chapters 15-23. Translated by Helen Dill Goode and Gertrude C. Drake. Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1980. 20 p.

CATTIN (Giulio). *Francescantonio Vallotti nel Il Centenario della morte (1780-1980).* Biografia, catalogo tematico delle opere e contributi critici. Padoue, Edizioni Messagero, 1981. 463 p.

CAVALLINI (Ivano) et VECCHI (Giuseppe), ed. *Subsidia Musica Veneta I.* Bologne, Arnoldo Forni, 1981. 161 p. *(Antiquae Musicae Italicae Studia)* [Articles sur F. Nicoletti, I. Vivarino, G. Rossini, G. A. Perotti, A. Buzzolla].

CRUM (Margaret). *Correspondence of Felix Mendelssohn Bartholdy and Others. Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford,* Vol. I. Tutzing, H. Schneider, 1980. 374 p. [DM 95].

DAHLHAUS (Carl). *Fondamenti di storiografia musicale.* Trad. Gian Antonio De Toni. Florence, Discanto, 1980. 212 p. (*Contrappunti,* 5).

JENSEN (Niels Martin) et HATTING (Carsten E.), ed. *Dansk Årbog for Musikforskning,* VII, 1973-1976. Copenhague, Dansk Selskab for Musikforskning, 1976.

EGGEBRECHT (Hans Heinrich). *Orgelwissenschaft und Orgelpraxis.* Festchrift zum zweihundertjährigen Bestehen des Hauses Walcker. Murrhardt-Hausen, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1980. 272 p.

Informazioni e Studi Vivaldiani. Bolletino dell' Istituto italiano Antonio Vivaldi, 2. Venise, Fondazione Cini, 1981. 115 p. [Diffusion Ricordi].

KURTZMAN (Jeffrey G.). *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610.* Houston, Rice University, 1978. 182 p.

LEINSDORF (Erich). *The Composers's Advocate. A radical Orthodoxy for Musicians.* New Haven/Londres, Yale University Press, 1981. 216 p. [£ 6.95].

Revista de Musicologia, Vol. I (1978), n° 1-2. Madrid. 260 p. [Ps 1 000].

ROSEN (Charles). *Arnold Schoenberg.* Princeton, Princeton University Press, 1981. 113 p. [$ 5.50].

SAINT-CLIVIER (André). *Art contemporain du plectre.* Premier traité technologique... avec la collaboration du laboratoire d'acoustique de l'IRCAM. Épinay-sur-Orge, l'auteur, 1981. 100 p.

SCHRADE (Leo). *Beethoven in Frankreich. Das Wachsen einer Ides.* Trad. Els Schrade et Petra Leonards. Berne et Munich, Francke Verlag, 1980. 272 p.

STEVENS (Denis). *Monteverdi : sacred, secular and occasional Music.* Rutherford, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1978. 147 p. [£ 6.00 ; $ 11.50].

TEDESCHI (Rubens). *Ždanov l'immortale. Sessant'anni di musica sovietica.* Florence, Discanto, 155 p. (*Contrappunti,* 7).

II. MUSIQUE

ATTAINGNANT (Pierre). *Second livre* (1536). Transcribed by Albert Seay. Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1980. ii-63 p.

ATTAINGNANT (Pierre). *Vingt-deuxième livre* (1547). Transcribed by Albert Seay. Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1980. iii-67 p.

BEETHOVEN (Ludwig van). *Sérénade* op. 8, arranged for violin, viola and guitar by Wenceslaus Matiegka. Revised and edited by Matanya Ophee. Boston, Editions Orphée, 1981. 21 ; 11 ; 10 ; 15 p.

BYRD (William). *Madrigals, Songs and Canons,* edited from manuscripts and printed sources by Philipp Brett. Londres, Stainer and Bell, 1976. XI-200 p. (*The Byrd Edition,* 16).

CONFORTI (Giovanni Battista). *Ricercare* (1558) and *Madrigale* (1567), ed. Dietrich Grämper. Cologne, Arno Volk/Hans Gerig, 1978. XXI-184 p. (*Concentus Musicus,* IV).

GUERRERO (Francisco). *Opera omnia,* III : *Motetes I-XXII.* Barcelone, Instituto español de Musicologia, 1978. 145 p.

D'INDIA (Sigismondo). *Ottavo libro dei Madrigali a cinque voci, 1624.* Transcription and Introduction by Glenn Watkins. Florence, Olschki, 1980. XLVI-63 p. (*Musiche Rinascimentali Siciliane,* X).

Llibre per piano. Barcelona, Associació Catalana de compositores, 1980. 357 p. [Anthologie de trente-quatre pièces de musiciens contemporains, donnant pour chacun une notice biographique et un catalogue sommaire des œuvres.]

LOCKE (Matthew). *Anthems and Motets.* Trans. Peter Le Huray. Londres, Stainer and Bell, for the Royal Musical Association, 1976. XX-158 p. fac-sim. (*Musica Britannica,* XXXVIII.) [£ 15].

MARENZIO (Luca). *The secular Works,* ed. Steven Ledbetter and Patricia Myers. Vol. 2 : *Madrigali a quattro, cinque e sei voci. Libro Primo* (1588). New York, Broude Brothers, 1978. XXVI-167 p.

MODERNE (Jacques). *Le Parangon des chansons. Quart livre* (1538). Transcribed by Albert Seay. Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1981. V-48 p. [$ 4].

MODERNE (Jacques). *Le Parangon des chansons. Cinquième Livre* (1539 ?). Transcribed by Albert Seay. Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1980. iii-72 p.

MONTE (Philippi de). *Opera.* New Complete Edition. Series A. *Motets,* vol. I. *Liber primus Sacrarum Cantionum cum quinque vocibus* (Venise, 1572), ed. Milton Steinhardt ; Series D. *Madrigals.* Vol. I. *Madrigali a cinque voci, libro primo*

(Rome, 1554), ed. Erika Kanduth (text) et Othmar Wessely (music). Series B. *Masses*, vol. I. Four Masses from *Liber I Missarum* (Anvers, 1587), ed. Chris Maas. Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1975, VIII-109 p.; 1977, XXIV-105 p.; 1976, XIII-115 p.

NICHOLSON (Richard). *Collected Madrigals*. Transcribed and edited by John Morehen. Londres, Stainer and Bell, 1975. XI-106 p. (*The English Madrigalists*, 37).

SCARLATTI (Alessandro). *La Caduta de' Decemviri*. Edited by Hermine Weigel Williams. Cambridge (Mass.), Londres, Harvard University Press, 1980. xi-209 p. (*The Operas of Alessandro Scarlatti*, VI).

SHEPPARD (John). *Responsorial Music*, trans. David Chadd. Londres, Stainer and Bell for the British Academy, 1977. xv-180 p. (*Early English Church Music*, 17). [£ 12.50].

TAVERNER (John). *Six-part Masses*, trans. Hugh Benham. Londres, Stainer and Bell for the British Academy, 1978. xix-260 p. (*Early English Church Music*, 20). [£ 18.50].

TYE (Christopher). *English Sacred Music*. Trans. John Morehen. Londres, Stainer and Bell for the British Academy, 1977. xvi-349 p. (*Early English Church Music*, 19).

WIKMANSON (Johann). *Streichquartet* A dur. [ca. 1790]. Herausgegeben von Bonnie Hammar. Stockholm, Reimers, 1981. 30 p. (*Monumenta Musicae Svecicae* : 10. Werke von Johann Wikmanson, II).

*
* *

RECTIFICATIF

L'inauguration de l'*Anton Bruckner Institut Linz*, qui n'avait pu avoir lieu le 6 avril dernier comme l'annonçait prématurément notre rubrique « Actualité brucknérienne » (1980, N° 2, p. 225), a été marquée à Vienne par une manifestation qui s'est déroulée le *jeudi 24 septembre 1981*, à la Prunksaal de la Bibliothèque nationale d'Autriche, avec le concours du Wiener Männergesangverein placé sous la direction de Xaver Meyer.

LES AUTEURS DE CE NUMÉRO

Joëlle CAULLIER (née en 1954), agrégée d'éducation musicale et titulaire des remiers prix d'histoire de la musique, d'analyse et de musicologie (avec une thèse onsacrée aux *Rapports de Richard Strauss avec la France 1897-1914*) au onservatoire National Supérieur de Musique de Paris (1981), s'est spécialisée ans l'étude des relations franco-allemandes avant la guerre de 1914. Elle prépare ne thèse de doctorat sur *Les chefs d'orchestre allemands à Paris avant 1914.*

Joël-Marie FAUQUET (né en 1942), diplômé de l'École pratique des Hautes tudes en musicologie avec une thèse consacrée à *Alexis de Castillon, sa vie, son euvre* (1977); docteur en musicologie avec une thèse intitulée *Les sociétés de usique de chambre à Paris de la Restauration à 1870* (Université de Paris IV, 981). Il a publié le catalogue des œuvres de Charles Tournemire (Genève, linkoff, 1979) et une monographie sur Édouard Lalo (Madrid, Espasa-Calpe, 980); il prépare une édition de la correspondance de ce musicien. Ses recherches, xées sur le XIXe siècle français, concernent tout à la fois le répertoire des œuvres e musique de chambre et la condition sociale du musicien entre 1830 et 1870.

Catherine KINTZLER est agrégée de Philosophie. Spécialiste d'histoire de la hilosophie et d'Esthétique du XVIIe et du XVIIIe siècle, elle a présenté les *Écrits sur a Musique* de J.-J. Rousseau aux éditions Stock en 1979. Un an plus tard chez le ême éditeur, sous le titre *Musique raisonnée,* elle a publié un recueil de textes de .-Ph. Rameau. Cette publication de textes de Rameau est la première en France lepuis le XVIIIe siècle. C. Kintzler poursuit actuellement ses recherches, en articulier elle prépare un travail sur l'esthétique musicale et ses rapports avec *'Encyclopédie.*

Jean-Michel NECTOUX (né en 1946) consacre ses travaux de recherches à la usique française des XIXe et XXe siècles et à l'œuvre de Gabriel Fauré en articulier (doctorat d'État en 1980). A organisé diverses expositions à la ibliothèque nationale où il est conservateur (Fauré, 1974; Ravel, 1975; Diaghilev, 1979; Stravinsky, pour le Festival d'automne 1980). Dirige la collection *Harmoniques* qu'il a fondée chez Flammarion. Principales publications : *Fauré* (le euil, 1972); G. Fauré : *Phonographie* (Bibliothèque nationale, 1979); éditions ritiques : *Correspondance* Saint-Saëns, Fauré (Société française de musicologie, 973); G. Fauré : *Correspondance* (Flammarion, 1980). Travaille actuellement sur a musique dans la société parisienne en 1900.

JOURNÉES D'ÉTUDES DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE (Rennes, 8-9 septembre 1981)

Les huitièmes Journées d'études de la Société Française de Musicologie ont eu lieu à Rennes, les 8 et 9 septembre 1981. Les séances de travail, qui ont rassemblé une trentaine de participants, se sont tenues dans la salle de conférences de l'Université de Haute Bretagne-Rennes II, place Saint-Melaine, dans les superbes bâtiments de l'ancien palais épiscopal.

Dans son allocution d'ouverture, Yves Gérard, Président de la Société Française de Musicologie, situe ces huitièmes Journées d'études dans la perspective de celles qui les ont précédées depuis 1971, rappelant les buts de notre Société et la nécessité d'élargir son audience par l'accueil de nouveaux membres, tout parrainage ayant été supprimé. Il espère que le thème choisi cette année — « Musique et société ; la vie musicale en province aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles » — permettra de cerner certaines réalités sociologiques liées au développement de la création musicale, souhaitant qu'après les Histoires de la Musique « historiques » ou « analytiques », la musicologie moderne puisse enfin se doter d'une « Histoire sociale de la musique » liée à une « Histoire des mentalités ». Rappelant en conclusion que la Société Française de Musicologie n'organise pas de Journées d'études en 1982, en raison du Congrès de la Société Internationale de Musicologie, qui se déroulera à Strasbourg du 29 août au 3 septembre, Yves Gérard invite nos membres à participer nombreux à ces assises, qui n'ont lieu que tous les cinq ans et se tiennent en France pour la première fois.

L'ensemble des communications présentées à Rennes seront publiées par les soins de l'Université de Haute-Bretagne, dans le courant de l'année 1982. On se contentera donc d'indiquer ici le titre de ces contributions :

Marie-Claire Lemoigne-Mussat : « Les transformations du goût musical dans une ville de province : l'exemple de Rennes de 1850 à 1880 ».

Patrick Besnier : « La Bretagne dans l'opéra au XIXe siècle — Images d'un mythe ».

Yves Krier : « La facture de l'orgue romantique en Ille-et-Vilaine ».

Joël-Marie Fauquet : « Édouard Lalo et la Bretagne. Les sources d'inspiration du *Roi d'Ys* ».

Gilbert Rose : « La vie musicale à Metz au XVIIIe siècle ».

Joëlle Gruet-Aizic : « Trois grandes sociétés musicales de Bordeaux aux XIXe et XXe siècles : la Société de Sainte-Cécile, le Cercle Philarmonique, la Société de Musique de Chambre ».

Joseph Scherpereel : « La musique à la cathédrale de Carpentras au XVIIIe siècle ».

Janine Cizeron : « La vie musicale à Lyon au XVIIIe siècle ».

Yves Ferraton : « Le répertoire de l'orchestre philharmonique de Lyon depuis sa fondation en 1905 jusqu'en 1934 : influence de la musique allemande sur la musique française ».

En outre, Gérard Riou, responsable de l'ADDM 35, présente le montage audio-visuel sur les orgues en Ille-et-Vilaine et l'exposition sur l'orgue préparée par l'ADDM (Association Départementale pour la Diffusion de la Musique).

Sans aucun doute, le thème retenu cette année a donné à ces Journées un intérêt tout particulier : les communications présentées se complétaient l'une l'autre, soit parce qu'elles abordaient le même sujet, mais de points de vue très différents (la Bretagne étant tout naturellement privilégiée...), soit parce qu'elles révélaient des problématiques voisines ou des méthodes de travail analogues. D'où la richesse des discussions que, malheureusement, les contraintes de l'horaire ont parfois écourtées.

Ces Journées ont aussi fourni à la Société Française de Musicologie l'occasion de prendre position sur le problème de la conservation des orgues historiques, à la suite de la communication d'Yves Krier. En séance de clôture, les membres présents adoptèrent à l'unanimité la motion suivante, et décidèrent son envoi aux autorités compétentes :

La Société Française de Musicologie, à l'occasion de ses Journées d'études tenues à Rennes les 8 et 9 septembre 1981, ayant pris connaissance de divers rapports relatifs aux restaurations d'orgues historiques, s'est émue devant l'assertion plusieurs fois présentée, que dans plusieurs cas ces restaurations auraient entraîné la destruction de témoins irremplaçables, à la disparition desquels la discipline qu'elle représente ne peut rester insensible.

Tout en s'interdisant de porter un jugement sur les faits passés, elle demande à la Commission compétente de bien vouloir veiller avec le plus grand soin à ce qu'en aucun cas une restauration n'entraîne dans l'avenir de telles disparitions.

Elle suggère que soit mis à l'étude à cet effet, comme cela s'est fait dans d'autres pays, un énoncé détaillé des principes à respecter et des mesures à proposer, et se déclare prête à y collaborer.

Ces deux Journées s'achevèrent par une visite du Parlement de Bretagne et des lieux musicaux de Rennes, sous la direction de M. André Mussat, professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Haute Bretagne. Grâce à M. Chérif Khaznadar, Directeur de la Maison de la Culture et du Théâtre, les participants purent découvrir le théâtre de Millardet, dont l'intérieur vient d'être restauré. Enfin, un concert fut donné sur les orgues de la Cathédrale par Denise Launay et Geoffrey Marshall, titulaire des grandes orgues ; le programme offrit un aperçu de la richesse et de la variété des jeux de l'instrument, grâce à des œuvres d'auteurs aussi divers que John Bull, François Couperin, Jean Sébastien Bach ou Alexandre Guilmant.

S'il en était besoin, ces Journées ont apporté la preuve que, dans le domaine de la musicologie, la décentralisation est déjà une réalité bien vivante... Leur succès, pour une large part, est dû à la qualité de l'accueil et de l'organisation. Qu'il nous soit permis d'exprimer notre gratitude à Mme Duminil, Présidente de l'Université de Haute Bretagne, et à M. Collin, Secrétaire général de cette Université, qui nous ont si généreusement offert l'hospitalité ; à M. Rollin, Recteur de l'Académie de Rennes, qui a bien voulu honorer de sa présence nos travaux ; à M. Gabillard, Adjoint au Maire de Rennes, qui nous a chaleureusement reçus à l'Hôtel de Ville. Enfin, notre reconnaissance va à l'organisatrice de ces Journées 1981, à qui nous devons leur exceptionnelle réussite : Mme Marie-Claire Lemoigne-Mussat, maître-assistante à l'Université de Haute-Bretagne.

J. G.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Liste des membres

I. MEMBRES INDIVIDUELS

– *Paris et région parisienne*

M. ABONDANCE Pierre, 19, avenue Félix-Faure, 75015 Paris.
Mme AIZIC-GRUET Joëlle, 8, route de Bray, Gazeran, 78120 Rambouillet.
Mme ANDRÉANI-PLIQUE Évelyne, 37, avenue des Ternes, 75017 Paris.
M. AROM Simba, 6, rue Malar, 75007 Paris.
M. DE AZEVEDO Luis H. V., 7, rue César-Franck, 75015 Paris.
M. BAILBÉ Joseph-Marc, 47, avenue du Docteur-Arnold-Netter, 75012 Paris.
Mme BALARDELLE Geneviève, 11-15, rue de Javel, Espace 2000, A. 139, 75015 Paris.
M. BALIN Erick, 43, rue des Dames, 75017 Paris.
M. BARDET Bernard, 130, rue d'Aboukir, 75002 Paris.
M. BEDOIS Arsène, 5, rue Antoine-Vollon, 75012 Paris.
Mme BELTRANDO-PATIER Marie-Claire, 35, avenue du Parc, Plessis-Paté, 91220 Brétigny-sur-Orge.
Mme BENOIT Marcelle, 63, boulevard Raspail, 75006 Paris.
Mme BERNARD Élisabeth, 9, rue Mazagran, 75010 Paris.
Mme BERTRAND Nanon, 7, rue Fromentin, 75009 Paris.
Mme BIBRON Danielle, 200, avenue de la République, 94270 Le Kremlin-Bicêtre.
M. BITSCH Marcel, 12, rue de Seine, 75006 Paris.
M. BLOCH-MICHEL Antoine, 9, rue Sainte-Félicité, 75015 Paris.
M. BOGDALI Robert, 2, place des Canuts, 95100 Argenteuil.
M. BOIS Pierre, 53, rue Erlanger, 75016 Paris.
M. BONFILS Jean, 4, rue Burq, 75018 Paris.
Mme BONIN Claire, 17, avenue de Saint-Cloud, 78000 Versailles.
M. BOUSSEAU Pierre, 7, rue de Berne, 75008 Paris.
Mme BRANDILY Monique, 117, rue Notre-Dame des Champs, 75006 Paris.
Mme BRAN-RICCI Josiane, 17, rue du Repos, 75020 Paris.
Mme BRIDGMAN Nanie, 4, rue Herschel, 75006 Paris.
Mme DE BROSSARD Yolande, 10, square de Port-Royal, 75005 Paris.
Mme CAILLARD Anne-Marie, 16, square Malherbe, 91450 Soisy-sur-Seine.
Mme CALMEL Huguette, 317, rue de Belleville, 75019 Paris.
M. CANTAGREL Gilles, 22 bis, rue Pétrarque, 75016 Paris.
Mme CAULLIER Joëlle, 12, rue Louise-Michel, 92300 Levallois.
M. CHABRIER Jean-Claude, 12, rue Piccini, 75116 Paris.

M. CHAILLEY Jacques, 5, rue Rémy-Dumoncel, 75014 Paris.
Mme CHARNASSÉ Hélène, 144, rue du Maréchal-Leclerc, 94410 Saint-Maurice.
M. CHARTON Jean-Marie, 39, rue des Vignes, 75016 Paris.
M. CHENG SHUI CHENG, 5, impasse Riçois, 94700 Maisons-Alfort.
Mme CHOUILLET Anne-Marie, 7, route de la Reine, 92100 Boulogne.
M. CITRON Pierre, 17, rue Jean-Jacques-Rousseau, 95330 Domont.
M. CLAUDON Francis, 17, rue de l'Annonciation, 75016 Paris.
Dr CLAVIE Charles, 11, rue de Pondichéry, 75015 Paris.
Mme COLETTE-PATTYN Marie-Noëlle, 12, rue des Wallons, 75013 Paris.
M. COSTE Olivier, 58, rue d'Auteuil, 75016 Paris.
Mme COURQUET Danièle, 15, avenue Thierry, 92410 Ville d'Avray.
Mme COUDROY M.-Hélène, 7, cours Marigny, 94300 Vincennes.
Mme DEBRUN Dominique, 14, rue Santerre, 75012 Paris.
M. DELAHAYE Michel, 44, rue de La Quintinie, 75015 Paris.
Mme DELFINER Gaby, 9, square de Port-Royal, 75013 Paris.
M. DELOCHE DE NOYELLE M.-J., 28, rue de Condé, 75006 Paris.
M. DENIS Pierre, 52, rue Boileau, 75016 Paris.
Mme DENIS DE GRANDIDIER, 2, rue du Haut-Pavé, 75005 Paris.
Mme DENNERY Anna, 86, boulevard des Batignolles, 75017 Paris.
Mme DESCHAMPS Anne-Marie, 24, rue Poliveau, 75005 Paris.
M. DEVOTO Daniel, 25, rue de Jussieu, 75005 Paris.
Mme DEVRIÈS Anik, 66, rue d'Assas, 75006 Paris.
M. DIETERLEN Michel, 17, rue Mathis, A 36, 75019 Paris.
M. DORMY Bernard, 20, rue Émile-Dubois, 75014 Paris.
M. DOUCE Michel A., 84, Grande Rue, 95550 Besancourt.
M. DOURSON Paul, 165, rue de la Convention, 75015 Paris.
Mme DREYFUS Huguette, 91, quai d'Orsay, 75007 Paris.
Mme DRUILHE Paule, 4 bis, rue Antoine-Bourdelle, 75015 Paris.
M. DUBOST André, 20, rue de l'Odéon, 75006 Paris.
Mme DUCHEZ Élisabeth, 43, rue d'Assas, 75006 Paris.
M. DUFOURCQ Norbert, 14, rue Cassette, 75006 Paris.
M. DUGOT-CAEL Joël, 6, chemin du Tennis, 92340 Bourg-la-Reine.
M. DUPRÉ Gérard, 64, rue Léon-Désoyer, 78100 Saint-Germain-en-Laye.
Mme DUROSOIR Georgie, 11, rue de Madrid, 75008 Paris.
M. DUVAL Bruno, 63, rue de Provence, 75009 Paris.
Mme DUVAL-WIRTH Geneviève, 4, rue Julien-Bonnot, 94250 Gentilly.
Mme ESCAL Françoise, 23-29, rue Frémicourt, 75015 Paris.
Mme ESCUDIER Monique, B. P. 23, 78400 Chatou.
M. EUSTACHE Jean-Pierre, 3, rue Camille-Corot, Domaine des Gâtines, 78370 Plaisir.
M. FAVRE Georges, 40, avenue Secrétan, 75019 Paris.
Mme FÉDOROV Yvette, 4, place Violet, 75015 Paris.
Mme FELZ Nelly, 20, rue Vauvenargues, 75018 Paris.
M. FERCHAULT Guy, 156, avenue de Suffren, 75015 Paris.
M. FORTASSIER Pierre, 121, boulevard Soult, 75012 Paris.
Mme FRANÇOIS Brigitte, 109, avenue Charles-de-Gaulle, 92200 Neuilly.
M. FRITSCH Philippe, 22, rue Daviel, 75013 Paris.
M. GAGNEPAIN Bernard, 12, rue Neuve-Saint-Pierre, 75004 Paris.
Mme GALARD DE LEERSNYDER Brigitte, 2, rue du Renard, 75004 Paris.
M. GALLOIS Jean, 2, rue du Maréchal-Harispe, 75007 Paris.
M. GARDIEN Jacques, 16, chemin du Pré de l'Étang, 94500 Champigny-sur-Marne.

Mme GARROS Madeleine, 17, rue de Bourgogne, 75007 Paris.
Mme GAUDU Suzanne, 4, rue Rossini, 75009 Paris.
M. GÉRARD Yves, 8, rue Simon-le-Franc, 75004 Paris.
M. GERGELY Jean, 15, rue de la Planche, 75007 Paris.
Mme GERMAIN-DAVID Pierrette, 5, rue de la Néva, 75008 Paris.
Mme GERVAIS Françoise, 66, avenue Philippe-Auguste, 75011 Paris.
Mme GODEC Jeanne, 251, rue Marcadet, 75018 Paris.
Mme GOLDSCHEIDER, 18, rue des Aubépines, 94320 Thiais.
M. DE LA GORCE Jérôme, 32, rue Réaumur, 75003 Paris.
Mme GOUIN Henri, 148 bis, rue de Longchamp, 75116 Paris.
M. GOURDET Georges, 184, rue du Faubourg-Saint-Denis, 75010 Paris.
M. GREEN Thomas, 12, rue du Pôle Nord, 75018 Paris.
M. GRIBENSKI Jean, 117, rue Didot, 75014 Paris.
Mme GRIBENSKI-DELSAUX Paule, 7, rue Coëtlogon, 75006 Paris.
M. GRIMBERT Jacques, 7, villa Collet, 75014 Paris.
Mme GUILHOT Hélène, 2, avenue de Plaisance, 94100 Saint-Maur-des-Fossés.
M. GUILLARD Georges, 1-5, rue Fournier, 92110 Clichy.
M. GUIOMAR Michel, 9, rue Molière, 75001 Paris.
M. GUT Serge, 3, rue Charles-Baudelaire, 75012 Paris.
Mme HAIK-VANTOURA S., 9, rue d'Artois, 75008 Paris.
M. HARDOUIN Pierre, 25, rue Coulmiers, 75014 Paris.
Mme HAUTOT Marie-Thérèse, 33 bis, rue Thomas-Lemaître, 92000 Nanterre.
Mme HELFFER Mireille, 6, rue Mignet, 75016 Paris.
Mme HENNESSY Marie-Alice, 23, rue Scheffer, 75016 Paris.
Mme HEMMERDINGER Denise, Résidence des Cerisiers, 4, allée des Cerisiers, 94320 Thiais.
Mme HERRY Claire, 54 bis, rue des Tilleuls, 92100 Boulogne.
M. HOLSTEIN Jean-Paul, 68, rue Jouffroy, 75017 Paris.
M. HUGLO Michel, « La Tuilerie », Auteuil-le-Roy, 78770 Thoiry.
Mme HUSSON Thérèse, 29, rue de Miromesnil, 75008 Paris.
M. JACOBS Rémi, 133, rue Damrémont, 75018 Paris.
M. JACQUOT Jean, 107, avenue de Choisy, 75013 Paris.
M. JAMBOU Louis, 12, rue des Peupliers, 92500 Rueil-Malmaison.
Mme JANZEN Rose-Marie, 54, rue Monsieur-le-Prince, 75006 Paris.
M. JULIEN Jean-Rémy, 20, rue de l'Odéon, 75006 Paris.
M. KELKEL Manfred, 19, rue Chapon, 75003 Paris.
Mme KESSOUS-DREYFUS A., 31, rue de Sèvres, 92100 Boulogne.
M. KOVALEVSKY Maxime, 19, avenue du Général-Leclerc, 75014 Paris.
Mme LABUSSIÈRE Annie, 35, rue Montera, 75012 Paris.
Mme LAUNAY Denise, 16, rue d'Aumale, 75009 Paris.
Mme LEBEAU Élisabeth, 91, rue de Rennes, 75006 Paris.
M. LEFRANÇOIS André, 33, rue Lecourbe, 75015 Paris.
Mme LEGUY Sylvette, 49, avenue du Plessis, 92290 Châtenay-Malabry.
M. LÉOTHAUD Gilles, 41, rue Charles-Floquet, 94500 Champigny-sur-Marne.
M. LESURE François, 66, rue d'Assas, 75006 Paris.
Mme LEVALLOIS Andrée, 101, rue de la Croix-Nivert, 75015 Paris.
M. LISCHKE André, 1, rue de Sucy, 94430 Chennevières-sur-Marne.
M. LORTAT-JACOB Bernard, 3, rue Collardeau, Étiolles, 91450 Soisy-sur-Seine.
Mme DE LOUSTAL-CROUX Odette, Val d'Aulnaye, 92290 Châtenay-Malabry.
M. LYON Raymond, 7, résidence Beausoleil, 92210 Saint-Cloud.
M. MAILLARD Jean, 14, boulevard Thiers, 77300 Fontainebleau.

Mme MARCEL-DUBOIS Claudie, La Tour Blanche (Le France), 46, quai National, 92810 Puteaux.
M. MARCHAL André, 22, rue Duroc, 75007 Paris.
M. MARGARITIS Harry, 8, rue Marsoulan, 75012 Paris.
Mme MARI Pierrette, 39, rue de Grenelle, 75007 Paris.
Mme MARIX-SPIRE Thérèse, 9, square de Port-Royal, 75013 Paris.
M. MARSCHALL Gottfried, 130, rue Lamarck, 75018 Paris.
Mme MASSIN Brigitte, 14, rue des Pyramides, 75001 Paris.
Mme MASSIP Catherine, 7, rue de l'Aigle, 92250 La Garenne Colombes.
Mme MAUGEY Pierrette, 171, boulevard Murat, 75016 Paris.
M. MAUGUIN Bernard, 155, avenue d'Enghien, 93800 Épinay-sur-Seine.
Mme MAURICE-AMOUR Lila, 122, boulevard de Courcelles, 75017 Paris.
Mme MAZOIRES Élisabeth, 4, rue Cherubini, 75002 Paris.
M. MEUNIER Thierry, 81, boulevard Sérurier, 75019 Paris.
Mme MICHAUD-PRADEILLES Catherine, 41, rue Boulard, 75014 Paris.
Mme MILLIOT Sylvette, 6, villa de la Réunion, 75016 Paris.
M. DE MIRIMONDE A. P., 6, boulevard Gambetta, 94130 Nogent-sur-Marne.
M. MONGRÉDIEN Jean, 6, boulevard Gambetta, 94130 Nogent-sur-Marne.
Mme MONNEVEUX, Lycée Voltaire, 101, avenue de la République, 75011 Paris.
M. MULLETIN Jean, 52, rue Marius-Aufan, 92300 Levallois-Perret.
M. MURRAY Gordon, 15, rue du Haras, 78530 Buc.
M. NECTOUX Jean-Michel, 19, place Jeanne-d'Arc, 75013 Paris.
M. NOIR Pierre, 9, rue de Reims, 94700 Maisons-Alfort.
Mme OMNÈS Liliane, 25, rue Ernest-Renan, 92140 Meudon.
Mme PETIT Françoise, 140, boulevard Pereire, 75017 Paris.
M. PIATIER François, 16, rue du Pressoir, 75020 Paris.
M. PIGEAUD François, 26, rue de Meaux, 75019 Paris.
Mme PISTONE Danièle, 48 bis, rue Bobillot, 75013 Paris.
Mme DE PLACE Adélaïde, 24, rue Pierre-1er-de-Serbie, 75016 Paris.
M. POUPET Michel, 15, rue Cassette, 75006 Paris.
M. RAMPAL Jean-Pierre, 15, avenue Mozart, 75016 Paris.
M. REBOTIER Jacques, 97, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris.
Mme ROCHE-ESTOURNET Martine, 143, rue de Rome, 75017 Paris.
M. ROUGET Gilbert, 1, rue des Deux-Ponts, 75004 Paris.
Mme ROUSSAT Béatrice, 4, avenue É.-Herriot, 92350 Le Plessis-Robinson.
M. DE ROUVILLE Henry, 123, rue de Grenelle, 75007 Paris.
M. SCHAEFER André, 12, résidence du Buisson, 94500 Champigny-sur-Marne.
Mme SEVESTRE Nicole, 41, rue Henri-Tariel, 92130 Issy-les-Moulineaux.
Mme SIBOURD Louise, 60, rue des Meuniers, 75012 Paris.
M. DE SOLLIERS Jean, 223, boulevard Raspail, 75014 Paris.
Mme SPIETH Noëlle, 4, rue Paul-Bert, 75011 Paris.
M. STRICKER Rémy, 29, rue La Fontaine, 75016 Paris.
M. l'Abbé THOMAS Marcel, « Les Tamaris » Coupvray, 77450 Esbly.
M. TRAN VAN KHE, 44, rue Clément-Perrot, 94400 Vitry-sur-Seine.
M. TROFIMOV Serge, 81, avenue d'Italie, 85013 Paris.
Mme VAN DE WIELE Aimée, 89, avenue de Villiers, 75017 Paris.
Mme VERCHALY André, 17, rue Saint-Saëns, 75015 Paris.
Mme VERNILLAT France, 14, rue Seignelay, 92230 Sceaux.
Mme VIENNEY Micheline, 188, rue de la Roquette, 75011 Paris.
M. VIGNES André, 46, rue des Orteaux, 75020 Paris.
M. VIGUÉ Jean, 14, avenue de Wagram, 75008 Paris.

M. VILCOSQUI Marcel, 26, allée de la Croix au Berger, 91100 Lisses.
Mme VIOLLIER Renée, 7, villa Émile Bergerat, 92200 Neuilly-sur-Seine.
Mme VIVIER Odile, 57, boulevard Lefèvre, 75015 Paris.
M. VOLTO Jean-Noël, rue du Stand, École Delacroix, 95120 Ermont.
Mme WALLON Simone, 78, avenue de Versailles, 75016 Paris.
Mme WEBER Édith, 10-16, rue Thibaud, 75014 Paris.
M. WHITFIELD Charles, 43, rue de Saintonge, 75003 Paris.
Mme WILD Nicole, « Les Charmes », 36, rue de Picpus, 75012 Paris.
M. WIRSTA Aristide, 1, rue Albert Camus, 92340 Bourg-la-Reine.

— *Départements*

M. ALMEIDA Antonio de, Mas de Romanin, 13210 Saint-Rémy-de Provence.
M. AUTEXIER Philippe, Les Rataudes, 28, rue de Vouneuil, 86000 Poitiers.
Mme BASSON-MATHEVET M.-C., Résidence Armor, 37, rue des Armuriers, 42100 Saint-Étienne.
M. BAUMONT Olivier, villa « La Fléchière », 74410 Saint-Jorioz.
Mme BELLAS Jacqueline, 67, allée Jean-Jaurès, 31000 Toulouse.
Mme BEN ATTAR Laurence, 30, rue de Thionville, 54000 Nancy.
Mme BENESTEAU Annie, 22, rue Gasté, 14110 Condé-sur-Noireau.
M. BERNARD Jean, Les Capitouls, 3, rue Renée-Aspre, 31000 Toulouse.
Mme BERNARD Michelle, 35, rue Ratti, 06000 Nice.
M. BERGNES Jean-Louis, Les Hourtets, Cité médiévale, 11000 Carcassonne.
Mme BERT Henri, Conservatoire de Musique, 12, rue du Conservatoire, 31000 Toulouse.
M. BERTHE André, I.P.R., 12, Grand'Rue, hameau de Martinsart, 59113 Seclin.
M. BEUVARD Yvan, 20, avenue Léon-Charpentier, 08200 Sedan.
Mme BEUVARD-THILLOIS Dominique, 20, avenue Léon-Charpentier, 08200 Sedan.
M. BLUMENROEDER Paul, 3, rue Pertois, 67100 Strasbourg.
Mme BOGHOSSIAN Irma, 20, rue Paul-Bert, 13100 Aix-en-Provence.
M. BONNAUD José, Bonne Étoile, 241, chemin du Château Gombert, 13013 Marseille.
M. BOOS Rémy, 6, rue Menges, 67000 Strasbourg.
M. BORDE Antoine, Résidence les Salins C, avenue Delattre-de-Tassigny, 83400 Hyères.
Mme BOSCHI Hélène, 10, rue Massenet, 67000 Strasbourg.
M. BOURDE André, Directeur de l'Institut d'Art, 21, rue G. de Saporta, 13100 Aix-en-Provence.
M. BRILLARD Louis, Bonsecours, 11 bis, route de Paris, 76240 Le Mesnil Esnard.
Mme BUBERT Eva, 9, rue du Bain Finkwiller, 67000 Strasbourg.
M. BRUNERYE, 11, rue Charlemagne, 57000 Metz.
M. CANET Georges, 174, avenue Saint-Exupéry, 31400 Toulouse.
M. CARDO Robert, Las Campagniès, Saint-Sernin-lès-Mailhoc, 81130 Cagnac-les-Mines.
Mme CAREGA Anne-Catherine, 22, rue de la Gare, 88310 Cornimont.
Dr CARRÉ Louis, Laugny-Saint-Aubin-des-Préaux, 50380 Saint-Pair-sur-Mer.
Mme CHEILAN Jeanne, 3, place Jules-Verne, 13008 Marseille.
Mme CIZERON Janine, 1 ter, rue des Francs-tireurs, 74000 Annecy.
Mme CLEYET-FAURE Paulette, 59, rue Bossuet, 69006 Lyon.
Mme CHRISTIDIS Marie-Claude, 82, chemin du Val Fleuri, 06170 Le Cros-de-Cagnes.

M. COLLARD Étienne, 12, rue Corbier, 51160 Mareuil-sur-Ay.
M. COLLINS Dennis, 56 Grande-Rue, Serans, 60240 Chaumont-en-Vexin.
M. COLOMBAT Daniel, 77, Hauts Nevaux, 54250 Bouxières-aux-Dames.
M. COMPAGNON J., 1, rue de la Mission, 10000 Troyes.
Mme CORNAGLIA Françoise, 2, rue Haxo, 88110 Raon l'Étape.
M. COSTÈRE Edmond, 24, rue de Falicon, 06000 Nice.
M. COUBÈS Frédéric, 32, rue Jean-Burger, Rozerieulles, 57160 Moulins-lès-Metz.
M. CUVELIER Michel, rue Jean-Macé, 71360 Épinac.
M. le Chanoine DARTUS Edmond, 32, rue du Petit Séminaire, 59400 Cambrai.
M. DALTROFF P.-Marc, 6, rue Pierre-Morlanne, 57000 Metz.
M. DAUPS Michel, Val Saint-Jean, avenue Jules-Ferry, 13100 Aix-en-Provence.
M. DELAGE Roger, 6, rue Geiler, 67000 Strasbourg.
M. DELARUE, 38630 Monestier-de-Clermont.
M. DEPOUTOT René, 26, rue Alfred-de-Vigny, 54630 Richard-Menil.
Mme DEVILLE Catherine, 8, rue Silbermann, 67000 Strasbourg.
Mme DISS Mélanie, 79, avenue de la Forêt Noire, 67000 Strasbourg.
Mme DOLIBEAU Claire, 14, boulevard de Lattre, 90000 Belfort.
M. DORIVAL Jérôme, 3, rue Joséphin-Soulary, 69004 Lyon.
M. DOTTIN Georges, 56 bis, boulevard de la Liberté, 59000 Lille.
M. DURAND H. A., 28, rue de l'Abbé de l'Épée, 13005 Marseille.
M. FABRE DE BEAUCHAMP, 3, avenue de Béarn, 64000 Pau.
M. FAJON Robert, Faculté des lettres, 13100 Aix-en-Provence.
M. FAUQUET Joël-Marie, 31, rue Saint-Brice, 28000 Chartres.
Mme FERNANDEZ M.-Henriette, Le Cèdre, 140, avenue Saint-Exupéry, 31400 Toulouse.
M. FOUSSARD Michel, 31, rue de la Préfecture, 06300 Nice.
M. FRÉMIOT Marcel, 2, rue Lieutaud, 13100 Aix-en-Provence.
Mme GACHET Jacqueline, 56, rue du Dr Jean-Arlaud, 31000 Toulouse.
M. GAMBA Hubert, Résidence Heurtebise A 3, Chemin de Bibémus, 13100 Aix-en-Provence.
M. GAUDEFROY-DEMOMBINES Jean, 26, La Tour d'Aygosi, 13100 Aix-en-Provence.
M. GELPE Jacques, Parc de Capeyron, Loupiac E. 5, 33700 Mérignac.
M. GEORGEOT Jean-Marie, Ban de Sapt-Laitre, 88210 Senones.
M. GIROUD Jean, 1, rue Aubert-Dubayet, 38185 Grenoble.
M. GOUBAULT Christian, 5, rue des Canadiens, 76420 Bihorel-lès-Rouen.
Mme GRÉMY-CHAULIAC, Le Régina, 71, boulevard de Cimiez, 06000 Nice.
M. GUICHARD Léon, 12, quai Mounier, 38000 Grenoble.
M. GUILLOT Pierre, 34, rue Alphonse-Baudin, 01000 Bourg-en-Bresse.
M. HAREL Christian, 9, rue André-Chénier, 35000 Rennes.
M. HAUTENAUVE Claude, Les Amias, 88290 Saulxures-sur-Moselotte.
M. HOMBERT Dominique, 110, rue de Caudry, 59400 Cambrai.
M. HONEGGER Marc, 4, rue Blessig, 67000 Strasbourg.
M. HUMBERT Daniel, Place de la Fontaine des Étuves, 60300 Senlis.
Mme ISSLER Christiane, 26, rue de Bretagne, Cité Marais, 67300 Schiltigheim.
M. JANSEN Jan Willem, 7, rue Tolosane, 31000 Toulouse.
Mme KALFA Jacqueline, 78, rue Montgolfier, 69006 Lyon.
Mme KAMMLER Marie-Ève, 20, Petite rue de la Kirnaeck, Bourgheim, 67140 Barr.
M. KAPPLER Claude, 16, avenue du Général-de-Gaulle, 67000 Strasbourg.
M. KERNOA Patrick, 52, rue Galilée, Antarès 134, 76000 Rouen.
M. KISS Georges, 16, rue Filaterie, 74000 Annecy.
Mme KOPF-ROSSIGNOL, Résidence « Le Rancy », 57390 Audun-le-Tiche.

M. KOPFF René, 8, rue de la Poudrière, 67120 Molsheim.
M. KORNPROBST Louis, Villa Eliaud, 48, boulevard de Cimiez, 06000 Nice.
M. LAMBLIN André, 20, avenue du Président-Poincaré, 67000 Strasbourg.
M. LANDY Rémy, 74, rue de la Tour d'Auvergne, 72200 La Flèche.
M. LE CORF Philippe, 7 bis, rue de la Grand'Haie, 44400 Rézé-les-Nantes.
M. LEGUY Jean, 21, rue de l'Ermitage, 37100 Tours.
M. LELEU Jean-Louis, 63, rue de Bretagne, 62000 Arras.
M. LELOUCH Émile, 1, rue Descartes, 86100 Châtellerault.
M. LENOIR Th., 6, rue Racine, 44109 Nantes.
Mme LESPINARD Bernadette, 14, rue Louise-Michel, 38000 Grenoble.
Mme MACHARD Roberte, Conservatoire de Musique, Place du Palais, 84000 Avignon.
Mme MAÎTRE Claire, 5, rue des Mauguins, 02400 Château-Thierry.
M. MANDIGO, 15 esplanade du Général-Leclerc, 80350 Mers-les-Bains.
Mme MAS Josiane, 19, lotissement George Sand, Avenue du Val de Montferrand, 34100 Montpellier.
Mme MÉNARD Thérèse, 14, boulevard de Lyon, 67000 Strasbourg.
Mme MEUNIER Marie, 56, rue Henry Gorjus, 69004 Lyon.
M. MEYER Christian, 10, rue du Général Gouraud, 67000 Strasbourg.
M. MEYER Martin, 27, quai Rouget de l'Isle, 67000 Strasbourg.
M. MOLLA Bernard, Chemin des Oliviers, 34400 Saturargues.
M. MORISSET Jean-Marie, 72, rue G. d'Estouteville A. 18 P. 9, 76000 Rouen.
M. MULLER Ernest, 2, rue Charlemagne, 67520 Marlenheim.
M. MUSIELAK, 96, rue de la Paix, 59165 Auberchicourt.
Mme MUSSAT-LEMOIGNE M.-C., 4 C, résidence Saint-Martin, 35000 Rennes.
M. NOISETTE DE CRAUZAT, Le Ricarat, Rosel, 14740 Bretteville-L'Orgueilleux.
M. l'Abbé DE NYS Carl, Centre culturel de Valprivas, 43210 Bas-en-Basset.
M. OUVRARD Jean-Pierre, 33, rue du Dr-Lebled, Rochecorbon, 37120 Vouvray.
M. PACCARD Bernard, 3, rue Galliéni, 83400 Hyères.
M. PAQUETTE Daniel, Les Furtins, Sologny, 71960 Pierreclos.
Mme PARUS Anna, Résidence Le Verger, 45 bis, avenue de Lattre-de-Tassigny, 59350 Saint-André.
Mme PATIER Dominique, Louneuil, 86130 Jaunay-Clan.
Mme PÉRIGNON Christine, Les Colombiers, 7 bis, rue de l'Abreuvoir, 67000 Strasbourg.
M. PERROT Jean, Moulincourt-Ully-Saint-Georges, 60730 Sainte-Geneviève.
Mme PEYROL Annie, 9, rue des Jardins, 38420 Domène.
M. PINCHARD Max, Trimazo, rue des Mesliers, 76530 Grand Couronne.
M. PRÉVOST Paul, 15, rue Jameray-Duval, 54300 Lunéville.
M. PROUST Jacky, domaine du Chapitre, 2, allée Sacha-Guitry, 76420 Bihorel.
Mme RAVENEAU Marie-Jeanne, 33, rue Léon-Blum, 45100 Orléans.
M. RÉANT J.-N., 11, sentier du Cimetière, Annezin, 62400 Béthune.
M. RENAULT Michel, 4, rue des Chardonnerets, 37170 Chambray-les-Tours.
Mme REY Michelle, Le pré du Foron, 14 bis, route « Mon Idée », Ambilly, 74100 Annemasse.
M. REYNAUD François, 1, allée André-Gide, 45100 Orléans-La Source.
M. RIOU Yves, Le Diben, route de Prizhgwen, 29288 Plougasnou.
M. ROSE Gilbert, Rue du Colombier, Pouilly, 57420 Verny.
M. RUFFAULT J., Centre Loisirs et Culture, rue de la République, 01100 Hauteville-Lompnes.
M. SABATIER Daniel, 56, esplanade Saint-Jean-Boulouris, 83700 Saint-Raphaël.

M. SALTET Michel, 22, rue Caraman, 31000 Toulouse.
Mme SANSY Hélène, 7, rue Adrien-Baysselange, 33000 Bordeaux.
M. SCHAEFER Marc, 5, rue Modeste Schickele, 67000 Strasbourg.
M. SCHERPEREEL Joseph, 39, avenue du Mont-Ventoux, 84200 Carpentras.
M. SICARD Michel, Institut de Musicologie, Université de Poitiers, rue René-Descartes, 86000 Poitiers
M. SILLAMY Jean-Claude, 15, rue Fesch, 20000 Ajaccio.
M. SPITZER Jean-Claude, 28, rue Sellenick, 67000 Strasbourg.
Mme TAYAR-GUICHARD, 421, boulevard Michelet, 13009 Marseille.
M. THOUIN Jean-Paul, 3, rue de Verdun, 67000 Strasbourg.
M. TOURNEL, 16, allée de la Pergolette, 13009 Marseille.
M. TRÉMEAU DE DRUYE, 138, avenue Thiers, 69006 Lyon.
M. TRIPP Charles, 3, rue de Brasse, 90000 Belfort.
Mme TUGÈNE Anne, 9, rue Strauss-Durkheim, 67000 Strasbourg.
M. VACCARO Jean-Michel, Chemin de la Bourdonnerie, Rochecorbon, 37210 Vouvray.
Mme VARAMBON Jeanne, 46, rue d'Amiens, 76000 Rouen.
M. VERNAY Jean-Luc, Rue Kellerman, 71230 Saint-Vallier.
M. VIRET Jacques, Studio 84, 2, rue de Rome, 67000 Strasbourg.
Mme WEISSENBACHER Christiane, 25 A, route de Sainte-Marie-aux-Mines, 67730 Chatenois.
Mme ZAROR Christine, 24, rue du Commerce, 01170 Gex.

– *Étranger*

Mme ADAMCZYK-SCHMID, 22, chemin Rieu, CH 1208 Genève.
M. ALLAIRE, Département de Musique, Université de Moncton, Moncton, Nouveau Brunswick, E1A 3E9 Canada.
M. ANTHONY James R., College of Fine Arts, School of Music, Univ. of Arizona, Tucson, Arizona 85721, U.S.A.
M. AUGIER Pierre, Dép. de Musicologie Africaine, Inst. Nat. des Arts, B. P. 49, Abidjan 08, Côte-d'Ivoire.
M. BAHAT Avner, 7 Hasavoraim St., Tel-Aviv 69207, Israël.
Mme BARBONI-YANS Geneviève, Via Venturi, 13 G.5, 41041 Casinalba (Formigine), Italie.
Mme BAROFFIO Émilie, Baluardo Lamarmora 19, 28100 Novara, Italie.
Mme BARR-KONN Mary M., P.O. Box 716, Portland, Indiana 47371, U.S.A.
M. BARTHÉLÉMY Maurice, 7, rue des Rivageois, Liège, Belgique.
M. BAUD-BOVY Samuel, 14, boulevard des Tranchées, CH 1200 Genève.
Dr BONVALOT Anthony, Long Beach Road, Saint-James, N.Y. 11780, U.S.A.
Mme BOYER-BOUQUET M.-Th., Cascina Pivia, Fraz. Montariolo, 10090 Sciolze (Torino), Italie.
Mme BRAGARD Anne-Marie, 77, boulevard d'Avroy, 4000 Liège, Belgique.
M. BROWN Howard M., Univ. of Chicago, School of Music, 5835 South Univ. Av., Chicago, Illinois 60637, U.S.A.
M. CATTIN Giulio, Seminario Vescovile, Borgo Santa Lucia 43, 36100 Vicenza, Italie.
Mme CAZEAUX Isabelle, 415 East 72nd St., New York, N. Y. 10021, U.S.A.
M. CHARTIER Yves, Dep. of Music, University of Ottawa, Ontario, K1N 6N5 Canada.
M. CHENETTE Louis F., 4518 Dickson Road, Indianopolis, Indiana 46226, U.S.A.
Mme CLERCX-LEJEUNE Suzanne, 2 bis, rue du Rewe, Liège, Belgique.

M. COHEN Albert, Dep. of Music, Stanford University, Stanford, California 94305, U.S.A.
M. COHEN H. Robert, The University of British Columbia, Dep. of Music, 6361 Memorial Rd, Vancouver, BC, V6T 1WS Canada.
M. COSMA Viorel, Strada Luterana n° 3, Bucuresti, Roumanie.
M. COTTE Roger, c/o Geron, Rua Sao Samuel 165, Vila Mariana, Sao Paulo 04120, Brésil.
M. DA COSTA RODRIGUES José, A. 31, 25, chemin des Deux Communes, CH 1226 Thonex.
Mme DAITZ Mimi S., 425 Riverside Drive, New York, N. Y. 10025, U.S.A.
M. DEKEYSER Paul, 493, avenue Brugmann, 1180 Bruxelles, Belgique.
M. DELIÈGE Célestin, 7, avenue du Brésil, 1050 Bruxelles, Belgique.
M. EIGELDINGER Jean-Jacques, Marnière 73, CH 2068 Hauterive.
Mme EVANS Angelica, Pengersick Castle, Traa Sands, Penzance (Cornwall), Grande-Bretagne.
M. VON FISCHER Kurt, Laubholzstr. 46, CH 8703 Erlenbach.
M. FRANKLE Hubert, rue des Artisans, CH 1299 Crans.
M. GAILLARD Paul-André, 33, avenue Guisan, CH 1009 Pully.
Mme GARCEAU Hélène, 2380, boulevard Pie IX, P.Q., Montréal, H1V 2E5 Canada.
M. GROUT Donald J., « Cloudbank », R.D. 3, Skaneteles, N. Y. 13152, U.S.A.
Mme GÜNTHER Ursula, Handsdorferstr. 5, 207 Ahrensburg (Holstein), R.F.A.
Mme HAINE Malou, 32, rue Victor-Greyson, 1050 Bruxelles, Belgique.
Mme HANSON Margarita M., Éd. l'Oiseau-Lyre, Les Remparts, Monaco, Principauté de Monaco.
M. HEARTZ Daniel, Dep. of Music, Univ. of California, Berkeley, California 94720, U.S.A.
Mme HILSON Gail, 10726 Evening Wind Court. Columbia, Maryland 21044, U.S.A.
M. HIRSBRUNNER Theo, 53 Optingenstr., CH 3013 Bern.
M. HOBBS Alain, 1985 South Depew St., App. 5, Denver, Colorado 80227, U.S.A.
M. KALLBERG Jeffrey, Dep. of Music, Univ. of Chicago, Chicago, Illinois 60637, U.S.A.
M. KLEINMAN Sidney, 66 West 94th St., New York, N. Y. 10025, U.S.A.
M. KOOPMAN Ton, Lindengracht 136, Amsterdam, Pays-Bas.
Mme LABELLE Nicole, 400, rue Slater app. 315, Ottawa, Ontario, Canada.
M. LA FRANCE Albert, School of Music, Univ. of Victoria, P.O. Box 1700, Victoria, B.C., V8R 2Y2 Canada.
Rév. LAMOTHE Donat, Assumption College, 500 Salisbury St., Worcester, Mass. 01609, U.S.A.
Dr LANZA Andrea, 79, via Umberto 1°, 10020 Pecetto Torinese, Italie.
Mme L'ECUYER-LACROIX Sylvia, 1170 Bougainville, P.Q., G1S 3A8 Canada.
M. LECHTENHAHN Ernst, 23 Sonnenweg, CH 4020 Basel.
M. LEICH-GALLAND Karl, Lützowstr. 1, 6600 Saarbrücken, R.F.A.
M. LOCKE Ralph, Eastman School of Music, Rochester, N. Y. 14604, U.S.A.
R. P. LOPEZ-CALO José, Residencia de P. P. Jesuitas, Primo de Rivera 31, Santiago de Compostel, Espagne.
M. LOPES-GRAÇA Fernando, El mio Paradiso, 2 av. da Republica, Parede, Portugal.
M. MCCREDIE, Senior Lecturer in Musicology, Univ. of Adelaide South Australia 5001, Australia.

Prof. Dr MAHLING Christoph H., Weinstr. 16, 6601 Bübingen-Saarbrücken, R.F.A.
M. MEYLAN Raymond, Buchenstr. 58, CH 4142 Munchenstein.
M. MINKOFF S., 46, chemin de la Mousse, CH 1225 Chêne-Bourg.
M. MORCHE Günther, Werderstr. 30, 6900 Heidelberg, R.F.A.
M. NEUMANN Frederick, 4102 West Franklin St., Richmond, Virginia, 23221 U.S.A.
M. NOIRAY Michel, 3 Kirklee Quad., Glasgow G12 OTR, Grande-Bretagne.
M. NOSKE Frits, Bevelandselaan 22, Amstelveen, Pays-Bas.
M. ORENSTEIN Arbie, 594 Mohawk Rd., West Hempstead, N. Y. 11552, U.S.A.
Mme PACKER Dorothy S., 2933 Garfield St., N. W., Washington, D.C. 20008, U.S.A.
Dr. PALM Albert, Birkenhof 31, 7230 Schramberg 11, R.F.A.
M. PELINSKI Ramon, Dep. of Music, Univ. of Ottawa, Ontario, K1N 6N5 Canada.
M. PIDOUX Pierre, 33, rue du Temple, Territet, CH 1821 Montreux.
M. POIRIER Lucien, 74, rue de la Passerelle, Loretteville, P.Q., G2A 1H2 Canada.
M. QUITIN José, 55 Burnontige, 4080 Werbomont, Belgique.
Mme RAAD Virginia, 60 Terrace Av., Salem, West Virginia 26426, U.S.A.
Prof. RASPE Paul, Av. du Gén.-Médecin-Derache 109, A/5, 1050 Bruxelles, Belgique.
M. ROBERT-TISSOT Michel, 205, rue du Nord, CH 2300 La Chaux-de-Fonds.
M. ROGISTER René, 143, av. J.-Tasté, 4802 Heuzy, Belgique.
M. SAWKINS Lionel, 6 Aldersmead Road, Beckenham, Kent BR3 1NA, Grande-Bretagne.
Prof. Dr. SCHNEIDER Herbert, Curt Götz-Str. 29, 6500 Mainz-Drais, R.F.A.
M. SEAMAN Gerald R., Dep. of Music, Univ. of Auckland, Auckland, Nouvelle-Zélande.
M. SEAY Albert, Colorado College, Colorado Springs, Colorado 80903, U.S.A.
M. SHLOMO Hofman, 67, rue Gordon, Tel Aviv 64388, Israël.
Mme DE SMET, 133, av. R.-Stevens, 1160 Bruxelles, Belgique.
M. SMITS VAN WAESBERGHE Joseph, Staalstraat 19, Amsterdam, Pays-Bas.
M. SNOW Robert J., Hacienda León, Lista de Correos, Alhaurin el Grande, Malaga, Espagne.
Dr STENZL Jürg, Au Tronchet, CH 1751 Neyruz.
M. STEVENS Denis, 2203 Las Tunas Road, Santa Barbara, Calif. 93103, U.S.A.
Mlle THIERNESSE M.-T., 35, rue des Augustins, Liège, Belgique.
Mme THIRIAR S., Av. Huysmans 1, bte 6, 1050 Bruxelles, Belgique.
M. TILLMAN-MERRITT A., 984, Memorial Drive, Cambridge, Mass. 02138, U.S.A.
M. TUNLEY David, 100 Dalkeith Road, Nedlands, W.A. 6009, Australie.
M. VANHULST Henri, 1, rue Groene Gracht, 1801 Peutie-Vilvorde, Belgique.
M. ZASLAW Neal, Dep. of Music, Cornell Univ., Ithaca, N.Y. 14853, U.S.A.

*
* *

II. ASSOCIATIONS, BIBLIOTHÈQUES, etc.

— *France*

Bibliothèque de la M.S.H., Service des Périodiques, 54, boulevard Raspail, 75006 Paris.
Bibliothèque de l'Opéra, 1, place Charles-Garnier, 75009 Paris.
Bibliothèque de l'O.R.T.F., Centre Brossolette, 118, rue de l'Université, 75007 Paris.
Bibliothèque du Centre de Documentation Sciences Humaines CNRS, B. P. 140-06, 75260 Paris.
Bibliothèque du Conservatoire, 14, rue de Madrid, 75008 Paris.
Centre d'Études Sociologiques, 82, rue Cardinet, 75017 Paris.
Centre de Documentation des Sciences Exactes, 26, rue Boyer, 75020 Paris.
Direction Générale des Arts et Lettres, 53, rue Saint-Dominique, 75007 Paris.
École César Franck, rue Git-le-Cœur, 75006 Paris.
École des Chartes, Place de la Sorbonne, 75006 Paris.
École Normale de Musique, 144, boulevard Malesherbes, 75017 Paris.
École Normale Supérieure, 45, rue d'Ulm, 75005 Paris.
Institut de Musicologie de l'Université de Paris IV, 3, rue Michelet, 75006 Paris.
Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 40, avenue d'Iéna, 75016 Paris.
Laboratoire d'Acoustique, Faculté des Sciences, Tour 66, 12, quai Saint-Bernard, 75005 Paris.
Phonothèque Nationale, 2, rue Louvois, 75002 Paris.
M. le Chef de Service des Publications du CNRS, 15, quai Anatole-France, 75700 Paris.

C.O.S.R.A.C. SIGMA Entrepôt Lainé, Rue Ferrère, 33000 Bordeaux.
Bibliothèque Municipale, Place de Verdun, 38000 Grenoble.
Bibliothèque de la Faculté des Lettres de Poitiers, Institut de Musicologie, Rue Descartes, 86000 Poitiers.
Études Grégoriennes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 72300 Sablé.
Institut de Musicologie, 25, rue du Soleil, 67000 Strasbourg.
Centre d'Études Supérieures de La Renaissance ; M. Mesnard, 59, rue Néricault-Destouches, B. P. 1328, 37013 Tours Cedex.
CNRS CATAB, Université Jean-Moulin Lyon II, 43, boulevard du 11 novembre 1918, 69621 Villeurbanne.

— *Étranger*

Centre de Recherches anthrop., préhist. et ethnograph., Institut des Sciences Humaines, Le Bardo, 3, rue Franklin-Roosevelt, Alger, Algérie.
Musikwissenschaftliches Institut der Universität Basel, Petersgraben 27, CH 4051 Basel.
Oeffentliche Bibliothek der Universität Basel, Zeitschriftenabteilung, Schönbeinstr. 18/20, CH 4056 Basel.
Musikwissenschaftliches Seminar des Humboldt-Univ., 7 Universitatsstr., 108 Berlin, R.D.A.
Staatliches Institut für Musikforschung, Stauffenstr. 14, I Berlin 30, R.F.A.
Ustrodni Knihovna, Vyssi Skoly Bodagogicke Porici 7, Brno, Tchécoslovaquie.

Bibliothèque du Conservatoire de Musique, 30, rue de la Régence, Bruxelles, Belgique.
Bryn Mawr College Library, Bryn Mawr, Pennsylvania, 19010, U.S.A.
Bibliotheca Centrala de Stat Serviciul Schimb Cu, Stracnatata S 4 Ion Ghica M. 4, Bucaresti, Roumanie.
Bibliotheca Academiae Scientiarum Hungaricae, Via Akademia Utca. 2, Budapest, Hongrie.
Library Period Cl., Clarton State College, Clarton, Pennsylvania 16214, U.S.A.
Dienst Voor Schonen Kunsten der Gemente's, Stadhouderslaan 41, Den Haag, Pays-Bas.
Instituto Gregoriano de Lisboa, av. 5 de Outubro 258, Lisboa, Portugal.
Musikwissenschaftliches Seminar der Universität, Belfortstr. 11, 78 Freiburg in Brisgau, R.F.A.
Musikwissenschaftliches Seminar der Universität, Geismarstr. 40, Göttingen, R.F.A.
Musikwissenschaftliches Institut der Universität, Mozartgasse 3, Graz, Autriche.
Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, Von Melle Park 5, 2000 Hamburg 13, R.F.A.
Rubin Academy of Music, 7 Peretz Smolenskin St., Jérusalem, Israël.
The Jewish National and Univ. Library, Dr Adler, Music Dep., Jérusalem, POB. 503, Israël.
International Folk Music Council, Music Dep., Queen's University, Kingston, Ontario, Canada.
Fondation Calouste Gulbenkian, Section Musique, Mme de Azeredo Perdigao, Lisboa, Portugal.
Faculty of Music, Univ. of London, King's College, London, Grande-Bretagne.
Institut Français du Royaume Uni, 15 Queensberry Place, London S.W. 7, Grande-Bretagne.
Royal Musical Association C.W. Neighbourg Esq. Hon. Lib. Royal Mus. Ass. Music Room, British Museum, London W.C. 1, Grande-Bretagne.
University of London, King's College, Strand, London WC2R 2LS, Grande-Bretagne.
Cambio Internacional, Consejo Sup. de Investigaciones scientificas, Serrano 117, Madrid, Espagne.
Ambassade de France, Service Culturel, Centre de documentation, 6500 Mainz, R.F.A.
Johannes Gutenberg Universität, Musikwissenschaftliches Inst., Welderweg 18, Postfach 3980, 6500 Mainz 1, R.F.A.
Curt Fr. Lange, Directeur de l'Instituto Interamericano de Musicologia, Castilla Correo 540, Montevideo, Uruguay.
Centre Bibliothèque d'État de l'U.R.S.S., V. 1 Lénine, Dép. des Échanges Internationaux, Moscou, U.R.S.S.
Musikwissenschaftliches Seminar der Universität, Geschwister Scholl Platz, 8 München 2, R.F.A.
Bureau Scientifique du C.N.R.S. à New York, 972 Fifth Av., New York, N.Y. 10021, U.S.A.
New York Public Library, 5th Av. 42nd St., New York, N.Y. 10018, U.S.A.
R.I.L.M., City University of New York, 33 West 42nd St., New York, N. Y. 10036, U.S.A.
M. le Directeur de la Maison Française d'Oxford, Westbury Lodge Norham Rd, Oxford, Grande-Bretagne.

Českolslovenska Akademie Ved. Zakladni Knihovna, Praha 1, Narodni Trida 3, Tchécoslovaquie.
Bibliothèque Générale et Archives du Maroc, M. Abdallah Regregui Conserv., Avenue Moulay Cherif, Rabat, Maroc.
Deutsches Historisches Institut Istituto Storico Germanico, Via Aurelia Antica 391, 00165 Roma, Italie.
Pontificio Istituto di Musica Sacra, Piarra S. Agostino 20, Roma, Italie.
M. Guido Gatti, Directeur de la Rassegna Musicale, Via Po 36, Roma, Italie.
Biblioteka Muzičke Akademie, Svetozara Markovića N° 1, 71000 Sarajevo, Yougoslavie.
Narodna Universitetska Biblioteka, Service des Échanges Internationaux, Post. Fah. 154, Skopje, Yougoslavie.
A.M.L.I., Central Music Library, 26 Bialik St., P.O.B. 4882, Tel-Aviv, Israël.
Tesoro Sacro Musical, Victor Pradera 65 dupl. 3°, Madrid 8, Espagne.
Hochschulinstitut für Musik, Hohnerstr. 5 A, Trossingen, R.F.A.
Librairie Kinokiniya and Cie, 826 Tsunohau Schome, Shinjuku-Ku, Tokyo, Japon.
Universitetsbibliotheket, Box 510, 75120 Uppsala, Suède.
Serials Division Library 1-2, University of British Columbia, Vancouver 8, B.C., V6T 1W5 Canada.
Archiv für Musikwissenschaft, Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden, R.F.A.
Musikoloski Zavod, Gundulićeva 6, 41001 Zagreb, Yougoslavie.

PUBLICATIONS
de la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

1. Monuments de la Musique ancienne

I. *Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531*, éd. Yvonne Rokseth (1925, rééd. 1965). XX-58 p., facsim.

II. * *Œuvres inédites de Beethoven*, éd. Georges de Saint-Foix (1926). VIII-64 p., facsim.

III-IV. *Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle*, éd. Adrienne Mairy et G. Thibault (1934, rééd. 1976). LXXXII-182 p.

V. *Treize motets et un prélude pour orgue parus en 1531 chez Pierre Attaingnant*, éd. Yvonne Rokseth (1930, rééd. 1968). XXV-61 p., fascim.

VI. * *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier*, éd. en facsimile par André Tessier, étude artistique du manuscrit par Jean Cordey (1932). 53-145 p.

VII. * *La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier*, transcription par André Tessier (1932-33). 35-148 p.

VIII. * Jean Henri d'ANGLEBERT, *Pièces de clavecin*, éd. Marguerite Roesgen-Champion (1935). 18-161 p.

IX. Jean Joseph Cassanéa de MONDONVILLE, *Pièces de clavecin en sonates*, éd. Marc Pincherle (1935, rééd. 1969). 29-72 p., facsim.

X. * *Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt (XIVe-XVe s.)*, éd. Amédée Gastoué (1936). XX-175 p., facsim.

XI-XII. Adrien BOIELDIEU, *Sonates pour le pianoforte*, éd. Georges Favre :
— * vol. I (1944). XXXVI-71 p., facsim.
— vol. II (1947). 164 p.

XIII. Gilles JULLIEN, *Premier livre d'orgue*, éd. Norbert Dufourcq (1952). XXXII-145 p., facsim.

XIV. Guillaume Gabriel NIVERS, *Troisième livre d'orgue*, éd. Norbert Dufourcq (1958, rééd. 1974). X-126 p., facsim.

XV. *Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, éd. Jacques Chailley (1959). 192 p.

XVI. *Airs de cour pour voix et luth*, éd. André Verchaly (1961). LXXI-209 p., facsim.

XVII. *Anthologie du motet latin polyphonique en France, 1609-1661*, éd. Denise Launay (1963). LIV-219 p.

---

* *Ouvrages non disponibles.*

XVIII. *Petites pièces d'orgue de Mathieu Lanes*, éd. Norbert Dufourcq, Janine Alaux, Roger Hugon et Roberte Machard (1970). XVII-91 p., facsim.

XIX. *Pièces pour le Violon à quatre parties de différents autheurs, Ballard, 1665*, éd. Martine Roche (1971). XXIII-44 p., facsim.

XX. *Concert à deux violes esgales du Sieur de Sainte-Colombe*, éd. Paul Hooreman (1973). XXII-232 p., facsim.

XXI. Jean-François DANDRIEU, *Trois livres de clavecin de jeunesse*, éd. Brigitte François-Sappey (1975). XI-82 p.

XXII. Pierre DANDRIEU, *Livre de noëls variés pour orgue*, éd. Roger Hugon (1979). XII-196 p., facsim.

2. Documents et Catalogues

I-II. * Lionel de LA LAURENCIE, *Inventaire critique du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris* [catalogue thématique], 2 vol. (1930-31). 107-18 p. ; 112-34 p.

III-IV. *Mélanges de musicologie offerts à M. de La Laurencie* (1933). 295 p.

V-VI. * Norbert DUFOURCQ, *Documents inédits relatifs à l'orgue français (XVIe-XVIIIe siècles)* (1934-35). 486 p.

VII. * Lionel de LA LAURENCIE et Amédée GASTOUÉ, *Catalogue des livres de musique de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris* (1936). XVII-184 p.

VIII. * G. THIBAULT et Louis PERCEAU, *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle* (1941). 121-15 p.

IX. François LESURE et G. THIBAULT, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)* (1955). 304-7 p.

X. Marie BRIQUET, *La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)* (1961). 124 p.

XI. Colombe SAMOYAULT-VERLET, *Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)* (1966). 189 p.

XII. François LESURE, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)* (1969). 87-74 p. (facsim.).

XIII. Sylvette MILLIOT, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIIIe siècle* (1970). 237 p.

3. Études

I. Jean ROLLIN, *Les chansons de Clément Marot* (1951). 379 p.

II. Michel HUGLO, *Les tonaires : inventaire, analyse, comparaison* (1971). 487 p.

III. Constant PIERRE, *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)* (1975). 372 p.

IV. Bernard LORTAT-JACOB, *Musique et fêtes au Haut-Atlas* (1980). 154 p.

4. Hors collection

Camille SAINT-SAËNS et Gabriel FAURÉ, *Correspondance*, éd. Jean-Michel Nectoux (1973). 133 p.

5. Transcriptions automatiques

Hans GERLE, *Tabulatur auff die Laudten (Nuremberg, 1533)*, éd. Hélène Charnassé, Raymond Meylan et Henri Ducasse :
— fasc. I, *Préludes* (1975). XXIII-47 p., facsim.
— fasc. II, *Pièces allemandes* (1976). XVI-84 p., facsim, ill.
— fasc. III, *Chansons françaises et trios* (1976). XVI-49 p., facsim.
— fasc. IV, *Psaumes et motets latins à troix voix* (1977). XIV-85 p., facsim., ill.
— fasc. V, *Psaumes et motets latins à quatre voix* (1978). XI-40 p., facsim., ill.

Vient de paraître :

Bernard LORTAT-JACOB

MUSIQUE ET FÊTES
AU
HAUT-ATLAS

Un ouvrage de 154 pages.

PARIS
Publication de la Société française de Musicologie
Troisième série, tome IV

Diffusion :
Éditions musicales Transatlantiques
50, rue Joseph de Maistre
75018 Paris

Collection « LE CHŒUR DES MUSES »
CORPUS DES LUTHISTES FRANÇAIS

ŒUVRES DES DUBUT

Édition et transcription par Monique ROLLIN
et Jean-Michel VACCARO

Ce volume comprend toutes les œuvres attribuées à Pierre Dubut le père et à son fils Pierre. Il contient 138 pièces, éditées en tablature et transcription : préludes, allemandes, courantes, sarabandes, canaries, etc.

L'activité de Dubut le père s'étend de 1635 à 1675, celle de son fils de 1665 à la fin du siècle. Et malgré quelques incertitudes des sources quant à la chronologie et aux attributions, on peut distinguer deux tendances stylistiques dans la collection. Les pièces du Père, proches de celles du Vieux Gautier et de Dufaut se rattachent au style baroque. Dans celles du fils apparaissent de nouveaux éléments (prédominance de la mélodie, rationalisation de la forme, simplification de l'écriture instrumentale) qui témoignent d'une évolution vers le style classique qui fleurira au début du XVIIIe s. avec la musique instrumentale de Couperin et de Rameau.

L'œuvre riche et variée des Dubut suscitera l'intérêt des luthistes et des musicologues qui y découvriront des pages qui comptent parmi les plus belles du répertoire français.

Ouvrage 24,4 × 31,5 de 52 p. de texte et 209 de musique
ISBN 2-222-02549-4

Œuvres récemment publiées dans le Corpus :

Œuvres d'Adrian LE ROY :
Les Instructions pour le luth (1574), 2 vol.
Sixiesme livre (1559)

Œuvres d'Albert DE RIPPE :

Vol. I **Fantaisies**
Vol. II **Motets et Chansons**
Vol. III **Chansons et danses**
Œuvres de Julien BELIN
Œuvres de VAUMESNIL, EDINTHON, PERRICHON, RAËL, MONTBUYSSON, LA GROTTE SAMAN, LA BARRE
Œuvres des MERCURE

Également dans la collection :

André SOURIS : **Conditions de la musique et autres écrits**

Editions du CNRS
15 quai Anatole France. 75700 Paris

HARMONIE UNIVERSELLE

(réimpression)

Contenant : la théorie et la pratique de la musique (Paris, 1636).
Introduction : François Lesure.

Marin Mersenne (1588-1648), de huit ans l'aîné de Descartes, fut l'éditeur de plusieurs ouvrages du Roberval, Hobbes, La Mothe, le Vayer, Fermat... Il correspondit notamment avec Descartes, Galilée, Constantin et Christian Huyghens, Fermat, Toricelli, Gassendi, Hobbes et Crusius, et fut considéré comme un précurseur des Encyclopédistes.

L'*Harmonie universelle* traite de toutes les questions physiques et mathématiques intéressant les instruments et la voix.

- Traité de la nature des sons et des mouvements de toute sorte de corps.
- Traité de la voix et des chants.
- Traité des consonnances, des dissonances, des modes et de la composition.
- Traité des instruments.
- Les nouvelles observations physiques et mathématiques.

Intéresse :

- musiciens,
- musicologues,
- mélomanes,
- bibliothèques universitaires, publiques et privées,
- public cultivé.

3 volumes présentés en coffret
19 × 27, 1 644 p., broché
ISBN 2.222.00835.2/1976

270 F

Editions du CNRS
15 quai Anatole France. 75700 Paris

IMPRIMERIE DURAND, 28600 Luisant (France) Tél. : (37) 21-14-87

ISSN 0035-1601